Johann Sebastian Bach's

Werke.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft
zu Leipzig.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel.

VERZEICHNISS DER MITGLIEDER
DER
BACH-GESELLSCHAFT.

DIRECTORIUM.

C. Reinecke, Vorsitzender.
Breitkopf & Härtel, Kassirer.
H. Kretzschmar.
R. Papperitz.
F. Thieriot.

AUSSCHUSS.

Eugen d'Albert in Frankfurt a. M. — Sachsenhausen.
Dr. Heinr. Bellermann, Professor in Berlin.
Dr. Max Bruch, Professor u. Kapellmeister in Friedenau.
Carl van Bruyck, Tonkünstler in Waidhofen a. Y.
Dr. Fr. Chrysander in Bergedorf.
F. A. Gevaert, Director d. Königl. Conservatoriums in Brüssel.
Dr. Julius O. Grimm, Prof. u. Musikdirector in Münster.
Sir George Grove. in London.
Dr. F. X. Haberl, Director der Kirchenmusikschule in Regensburg.
Jos. Hauser, Grossh. bad. Kammersänger in Carlsruhe.
Heinr. von Herzogenberg, Professor in Berlin.
Dr. J. Joachim, Professor in Berlin.
Dr. Freiherr von Liliencron, Wirkl. Geh. Rath, Exc., Klosterpropst zu St. Johann vor Schleswig.
Eusebius Mandyczewski, Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.
Dr. Ernst Naumann, Professor und Univ.-Musikdirector in Jena.
Ernst Rudorff, Professor, Gross-Lichterfelde bei Berlin.
Julius Stockhausen, Professor und Musikdirector in Frankfurt a. M.
Dr. Franz Wüllner, Prof. u. städt. Kapellmeister in Cöln.

	Expl.
Seine Majestät der deutsche Kaiser, König von Preussen	20
Ihre Majestät die Kaiserin Friedrich	1
Seine Majestät der Kaiser von Österreich	10
Seine Majestät der König von Sachsen	4
Ihre Majestät die Königin Wittwe von Sachsen †	1
Ihre Majestät die Königin von England	2
Seine Majestät König Georg von Hannover †	10
Seine Königliche Hoheit der Grossherzog von Sachsen	2
Ihre Königliche Hoheit die Frau Grossherzogin von Sachsen †	4
Seine Königliche Hoheit der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin	3
Seine Königliche Hoheit der regierende Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha	3
Seine Hoheit der regierende Herzog von Sachsen-Meiningen	1
Seine Hoheit der Herzog Bernhard von Sachsen-Meiningen †	1
Seine Königliche Hoheit der Prinz Albrecht von Preussen, Regent von Braunschweig	1
Ihre Kaiserliche Hoheit die Frau Grossfürstin Katharina Michalowna von Russland †	1
Seine Kön. Hoheit der Prinz-Gemahl Albert von England, Prinz von Sachsen-Koburg-Gotha †	1
Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Amalie von Sachsen †	1
Ihre Königliche Hoheit die Frau Landgräfin Friedrich von Hessen, geborene Prinzessin Anna von Preussen	1

	Expl.
Seine Königliche Hoheit der Herzog Maximilian in Bayern †	1
Seine Hoheit der Herzog Georg von Mecklenburg-Strelitz	1
Seine Durchlaucht Heinrich IV. Fürst Reuss-Köstritz †	1
Seine Durchlaucht der Fürst Karl Egon zu Fürstenberg †	1

Das Königlich Preussische Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten 20

DEUTSCHES REICH & OESTERREICH.

Aachen.	Expl.
Herr Breunung, Ferd., Musikdirector †	1
Herr Hasenclever, Georg, Geh. Regierungsrath	1
Altbrünn bei Brünn.	
Herr Križkowsky, P., Augustiner Stifts-Priester und Regens-Chori zu St. Thomas †	1
Altdorf bei Nürnberg.	
Das Königl. Bayer. Schullehrer-Seminar	1
Altenburg.	
Herr Dr. Stade, W., Herzogl. Hofkapellmeister	1
Arnstadt.	
Herr Stade, H. B., Musikdirector †	1
Augsburg.	
Der protestantische Kirchenchor	1
Bamberg.	
Das Königl. Bayer. Schullehrer-Seminar	1
Barmen.	
Der städtische Singverein	1
Herr Ibach Sohn, Rud.	1
Bayreuth.	
Herr Kniese, Julius, Musikdirector	1
Bergedorf bei Hamburg.	
Herr Dr. Chrysander, Fr.	1
Berlin.	
Die Kaiserliche Hausbibliothek.	1
Die Königliche Akademie der Künste	1
Die Königliche Bibliothek	1
Der Domchor	1
Die Sing-Akademie	1
Der Stern'sche Gesangverein	1
Die Königliche Hochschule für Musik	2
Das Königliche akademische Institut für Kirchenmusik	1
Herren Asher & Co., Buchhandlung	1
Herr Bargiel, Woldem., Prof. an der Hochschule für Musik †	1
Herr Behr, H., Operndirector	1
Herr Bellermann, H., Professor	1

Berlin ferner	Expl.
Frau Carreño, Teresa	1
Herr Deppe, Ludwig, Hofkapellmeister †	1
Herr Eichberg, O.	1
Herr Dr. Franck, Eduard, Königl. Professor und Musikdirector †	1
Herr Gräfen	1
Herr Grassnick, Particulier †	1
Herr Haupt, A., Professor †	1
Herr Prof. von Herzogenberg, Heinrich	1
Herr Hirschberg, Ludwig	1
Herr Dr. Joachim, J., Professor	1
Herr Klingner, C., Geh. Justizrath †	1
Herr Prof. Kruse, Johann.	1
Herr Liepmannssohn, Leo, Antiquariat	2
Herr Lührss, C., Tonkünstler †	1
Herr Marquard	1
Fräulein Meyer, Jenny †	1
Frau Gräfin von Pourtalès †	1
Herr Prausnitz, W., Buch- und Kunsthandlung	1
Herr Radecke, R., Kgl. Professor u. Director des Kgl. akad. Instituts für Kirchenmusik	1
Herr Raif, Oskar, Professor	1
Herr Raphael, Georg, Organist	1
Herr Rudorff, Ernst, Professor	1
Herr Schede, C. H., Wirkl. Geh. Ober-Regierungsrath †	1
Herr Schulze, A., Professor	1
Herr Baron Senfft v. Pilsach †	1
Herr Prof. Dr. Spitta, Philipp, Geh. Regierungsrath †	1
Herr Prof. Vierling, G., Musikdirector	1
Bielefeld.	
Herr Lamping, W., Tonkünstler	1
Bonn.	
Frau Duncklenberg, Conrad	1
Herr Dr. Prieger, Erich	1
Herr Prof. Wolff, Leonhard, Musikdirector	1
Braunschweig.	
Herr Apel, Alfred, Director d. Hochschule f. Musik	1
Bremen.	
Der Künstler-Verein	1
Die Singakademie	1
Herr Runge, Otto †	1

Breslau.	Expl.
Das Königl. katholische Gymnasium	1
Das Königl. Institut für Kirchenmusik	1
Die Singakademie	1
Herr Dr. Bohn, Emil, Organist	1
Bromberg.	
Herr Saran, A., Superintendent	1
Brühl bei Cöln.	
Frau verw. Professor Brassin	1
Budapest.	
Die Königlich ungarische Musikakademie	1
Calw.	
Herr Gundert, Friedrich	1
Carlsruhe.	
Der Cäcilienverein	1
Die Grossherzogliche Hof-Kirchenmusik	1
Herr Hauser, Joseph, Grossh. bad. Kammersänger	2
Herr Keller, Julius, Professor am Gymnasium	1
Herr Sautier, Joseph, Tonkünstler	1
Herr Dr. Schell, W., Geh. Hofrath, Professor	1
Coblenz.	
Herr Chardon, G., Rechnungsrath	1
Herr Dr. Hasenclever	1
Cöln.	
Die Stadt-Bibliothek	1
Das Conservatorium	1
Der städtische Gesangverein	1
Herr Dr. von Hiller, F., städtischer Kapellmeister †	1
Herr Hompesch, N. J., Professor	1
Herr Dr. Wüllner, Franz, Prof. u. städt. Kapellmeister	1
Cöthen.	
Herr Berendt, Albrecht, Gymnasiallehrer	1
Darmstadt.	
Die Grossherzogliche Hofmusik	1
Herr de Haan, W., Hofkapellmeister	1
Dessau.	
Die Herzogliche Hofkapelle	1
Detmold.	
Die Fürstliche Hofkapelle	1
Dresden.	
Die Königliche öffentliche Bibliothek	1
Die Noten-Bibliothek der Kreuzkirche	1
Die Dreyssig'sche Singakademie	1
Der Tonkünstlerverein	1
Herr L. Göring, K. Kammermusiker a. D.	1
Herr Graebe, A., Geh. Justiz-Rath †	1
Herr Hoffarth, L., Musikalien-Verlagshandlung	1
Herr Kirchner, Theodor, Tonkünstler	1
Herr Klemm, C. A., Hofmusikalienhandlung	2
Herr Leonhard, J. E., Professor am Conservatorium †	1
Herr Schurig, Volkmar, Kantor an der Annenkirche	1
Frau von Seelhorst †	1
Herr Zillmann, Theodor, Tonkünstler	1
Duisburg.	
Herr Curtius-Nohl, Fr.	1

Düsseldorf.	Expl.
Der Gesang-Musikverein	1
Herr Selner, Josef	1
Elberfeld.	
Der Gesangverein	1
Herr Dr. Haym	1
Frau Louis Simons	1
Frau Commercienrath Walter Simons	1
Erlangen.	
Die Königliche Universitäts-Bibliothek	1
Essen.	
Herr Dr. Todt, B., Gymnasial-Professor	1
Frankfurt a/M.	
Der Cäcilien-Verein	1
Das Dr. Hoch'sche Conservatorium der Musik	1
Das Raff-Conservatorium der Musik	1
Herr Eugen d'Albert, Tonkünstler	1
Herr Goltermann, Ludwig	1
Herr Grüters, Aug., Director des Cäcilienvereins	1
Herr Dr. Henkel, H., Königl. Musikdirector	1
Herr Müller, C., Musikdirector †	1
Herr Dr. Schlemmer †	1
Herr Prof. Dr. Scholz, Bernhard, Director des Dr. Hoch'schen Conservatoriums	1
Frau Dr. Schumann, Clara †	1
Herr Oscar G. Sonneck	1
Herr Dr. Spiess, G. A. †	1
Herr Prof. Stockhausen, Julius, Musikdirector	1
Freiburg i/Br.	
Herr Dimmler, Hermann, Musikdirector	1
Herr Krug, G., Ober-Regierungsrath	1
Herr Schweitzer, Joh., Domkapellmeister †	1
Friedenau.	
Herr Dr. Bruch, Max, Prof. u. Kapellmeister	1
Gersfeld bei Fulda.	
Herr L. Graf von Froberg-Montjoie	1
Göttingen.	
Die Königliche Universitäts-Bibliothek	1
Herr Prof. Dr. Baum, Geh. Obermedicinalrath †	1
Herr Dr. Voigt, Woldemar, Professor	1
Graz.	
Der Grazer Singverein	1
Gütersloh.	
Herr Masberg, Joh., Dirigent †	1
Hagenow.	
Herr Steinmann, A., Rechtsanwalt	1
Halle a/S.	
Die Singakademie	1
Herr Fahrenberger, Schloss- und Dom-Organist	1
Herr Dr. Franz, Robert, Musikdirector †	1
Herr Dr. Kohlschütter, E., Professor	1
Herr Voretzsch, F., Musikdirector	1
Hamburg.	
Die Singakademie	1
Die Stadtbibliothek	1
Herr Armbrust, Organist	1
Herr Prof. Barth, Rich., Musikdirector	1
Herr Dr. Bartels, J. N.	1
Herr Prof. von Bernuth, J., Director der Singakademie	1
Herr von Dommer, A., Musikgelehrter	1

Hamburg ferner	Expl.
Herr Prof. Grädener, C. G. P. †	1
Herr Mahler, G., Musikdirektor	1
Herr Otten, G. D., Musikdirector	1
Herr Spengel, Julius, Musikdirektor	1

Hannover.

Das Lyceum 1
Herr Fischer, C. L., Hofkapellmeister † 1
Herr Kestner, Hermann, Particulier 1

Heidelberg.

Der Bach-Verein 1
Die Universitäts-Bibliothek 1
Herr Dr. Sattler, G. 1

Herrnhut.

Herr Geller, A. F., Inspector † 1

Hildesheim.

Herr Nick, W., Musikdirector † 1

Homberg.

Das Königl. Preussische Seminar 1

Horosoutz (Bukowina).

Herr Warteresiewicz, Severin 1

Jena.

Die Universitäts-Bibliothek 1
Herr Prof. Dr. Naumann, E., Univ.-Musikdirector 1

Kaiserslautern.

Herr von Maczewski, C., Musikdirector † 1

Kettwig a. d. Ruhr.

Herr Brüggemann, Pfarrer und Kreisschulinspector 1

Kiel.

Der Kieler Gesangverein 1
Herr Gaenge, Th., Tonkünstler 1
Herr Prof. Stange, H., Univers.-Musikdirector 1

Königsberg i/Pr.

Die Königliche und Universitäts-Bibliothek 1
Die musikalische Akademie 1
Herr Max Brode, Musikdirector 1
Frau Charisius, Magdalene 1
Herr Dr. Cornill, C. H., Professor 1
Herr Hahn, A., Musikdirector 1

Kremsmünster.

Die Stifts-Bibliothek 1

Leipzig.

Der Bach-Verein 1
Die Concert-Direction 1
Das Königl. Conservatorium der Musik 1
Musik-Bibliothek von C. F. Peters 1
Die Singakademie 1
Die Stadt-Bibliothek 1
Der Thomaner-Chor 1
Herr Becker, C. F. † 1
Herr von Beyer, General † 1
Herren Breitkopf & Härtel, Musikalienhandlung 1
Herr Prof. Dr. Carus, Victor 1
Herr Dietrich, A., Hofkapellmeister 1
Herr Dr. Engelmann, Wilh., Buchhändler † 1
Frau Prof. Dr. Frege, Livia † 1
Frau von Holstein, Hedwig † 1
Herr Hurwitz, Max 1
Herr Prof. Dr. Jadassohn, S., Musikdirector 1
Herr Klemm, C. A., Hofmusikalienhändler 1

Leipzig ferner	Expl.
Herr Dr. Klengel, J. †	1
Herr von Kolatschewsky	1
Herr Prof. Dr. Kretzschmar, Hermann, Universitäts-Musikdirector	1
Herr Prof. Dr. Papperitz, Lehrer am Kgl. Conservatorium der Musik	1
Herr Dr. Petschke, Hofrath †	1
Herr Pfannstiehl, B.	1
Herr Prof. Dr. Reinecke, C., Kapellmeister	1
Herr Prof. Richter, E. F., Kantor u. Musikdirector †	1
Herr Richter, Bernh. Friedr., Organist	1
Herr Professor Dr. Riedel, C., Musikdirector †	1
Herr Röntgen, Engelbert, Concertmeister †	1
Herr Dr. Rust, Wilh., Kantor an d. Thomasschule †	1
Frau Dr. Seeburg †	1
Herr Thieriot, Ferd., Musikdirector	1

Linz.

Der Musikverein 1

Lüneburg.

Herr Uellner, C., Musikdirector u. Organist 1

Luxemburg.

Herr von Scherff, F., Advokat † 1

Magdeburg.

Herr Rebling, G., Organist und Musikdirector 1

Mainz.

Die Liedertafel 1

Mannheim.

Herr Kahn, Robert, Tonkünstler 1

Marburg i/H.

Herr Jenner, Gustav, Königl. Univ.-Musikdirector 1
Herr Prof. Dr. Wagener, R., Geh. Medicinal-Rath † 1

Mülhausen (Elsass).

Herr Dr. Hepp, Paul 1

Mülheim (Ruhr).

Herr Stronck, Richard, Musikdirector 1

München.

Die Königliche Akademie der Tonkunst 1
Die Königliche Hof-Musik-Intendanz 1
Die Königliche Hof- und Staatsbibliothek 1
Die Städtische Lehrerbibliothek 1
Herr Bischoff, Hermann, Musikdirector 1
Herr Cassirer 1
Herr Grenzebach, E., Musikdirector † 1
Herr Dr. Keuthe 1
Herr Dr. Lachner, Fr., Kgl. General-Musikdirector † 1
Herr Levi, H., Generaldirector 1
Herr Freiherr von Perfall, C., Excellenz, Intendant der Königlichen Hofmusik 1
Herr Professor Planck, Geheimer Rath 1
Herr Dr. Riehl, W. H., Professor † 1
Herr v. Sahr, H., Tonkünstler 1

Münster.

Herr Prof. Dr. Grimm, Julius O., Musikdirector 1

Münster (Ober-Elsass).

Frau Hartmann, Susanne 1

Neuburg a. d. Donau.

Herr Unterbirker, Schullehrer 1

Neuwied.	Expl.
Herr Steinhausen, F. C. W., Musikdirector	1
Nossen.	
Das Königl. Sächs. Seminar	1
Offenbach a/M.	
Herr Friese, E., Concertmeister	1
Herr Philips, Eugen	1
Oppeln.	
Herr Maske, Georg, Buchhändler	1
Plauen im Voigtl.	
Das Königl. Sächs. Seminar	1
Pölitz.	
Das Königl. Schullehrer-Seminar	1
Potsdam.	
Herr Budde, Regierungs-Assessor	1
Regensburg.	
Herr Dr. Haberl, F. X., Director der Kirchenmusikschule	1
Römlinghofen bei Obercassel.	
Frau Peill-Schillings, W.	1
Rüdesheim.	
Herr von Beckerath, Rud. †	1
Saarbrücken.	
Herr Heubner, Conrad, Musikdirector	1
Schleswig.	
Herr Dr. Freiherr von Liliencron, Wirkl. Geheimer Rath, Exc., Klosterpropst zu St. Johann	1
Schneeberg.	
Das Königl. Sächs. Seminar	1
Schwabach.	
Das Königl. Bayerische Schullehrer-Seminar	1
Schwerin.	
Herr Dr. von Mettenheimer, Medicinalrath und Grossherzogl. Leibarzt	1
Sondershausen.	
Die fürstliche Hofkapelle	1
Spandau.	
Herr Schulz, Franz, Organist	1
Stettin.	
Herr Flügel, G., Königl. Musikdir. u. Schlossorganist	1
Herr Mayer, W., Stadtältester †	1
Strassburg im Elsass.	
Der akadem. Gesang-Verein an der Kaiser Wilhelms-Universität	1
Die Kaiserliche Universitäts- und Landes-Bibliothek	1
Herr Münch, E., Organist	1
Herr Rautenburg, Zollinspector	1
Herr Stockhausen, Franz, städtischer Musikdirector	1
Stuttgart.	
Die Königl. Hand-Bibliothek	1

Stuttgart ferner	Expl.
Die Königl. Öffentliche Bibliothek	1
Der Verein für klassische Kirchenmusik	1
Herr Abert, J. J., Hofkapellmeister	1
Herr Prof. de Lange, S., Musikdirector	1
Herr Pruckner, Dionys, Hofpianist	1
Herr Zumsteeg, G. A., Musikalienhandlung	1
Tarna Eörs.	
Herr Baron von Orzy, F.	1
Tübingen.	
Die Königliche Universitäts-Bibliothek	1
Ulbersdorf bei Schandau.	
Frau Gontard-Lampe, Minna	1
Ulm.	
Münster-Orgel	1
Waidhofen a. d. Ybbs.	
Herr van Bruyck, C., Tonkünstler	1
Wandsbek.	
Herr Eickhoff, Gymnasiallehrer	1
Weimar.	
Herr Baron Walter von Goethe, Grossh. Kammerherr †	1
Wernigerode.	
Die Fürstliche Bibliothek	1
Herr Trautermann, G., Musikdirector †	1
Frl. Martha Schede	1
Wien.	
Die Singakademie	1
Frau Natalie Bauer-Lechner	1
Herr Dr. Brahms, J., Tonkünstler †	1
Herr Brüll, Ignaz, Tonkünstler	1
Herr Eckstein, Friedrich	1
Herr Gericke, Wilhelm, Koncertdirector	1
Herr Heuberger, Richard, Tonkünstler	1
Herr Jüllig, Franz †	1
Herr Graf Laurencin	1
Herr Mandyczewski, Eusebius, Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde	1
Herr Prochaska, Carl, Tonkünstler	1
Herr Dr. Richter, H., K. K. Hofopernkapellmeister	1
Herr Dr. Rietsch, H.	1
Herr Schenner, Wilhelm, Professor	1
Herr Schmidt, R. †	1
Frau Baronin Sina, Marie	1
Herr Dr. Zeller, K.	1
Wiesbaden.	
Der Cäcilienverein	1
Herr Ehlert, Louis, Professor †	1
Herr Marpurg, F., Hofkapellmeister a. D. †	1
Herr Wendel, C., Gesanglehrer †	1
Zittau.	
Der Gymnasial-Chor	1
Zwickau.	
Der Musikverein	1
Der Kirchenchor von St. Marien	1

AUSLAND.

BELGIEN.

	Expl.
Brüssel.	
Die *Königliche Bibliothek*	1
Das Conservatorium der Musik	1
Herr Gevaert, F. A., Director des Königl. Conservatoriums der Musik	1
Herr Graf von Hadelin Liedekerke-Beaufort	1
Herr Huberti, Gustav, Professor	1
Herr Kufferath, Ferd., Professor †	1
Herr Pardon, Felix, Tonkünstler	1
Fräulein Reitz, Pauline	1
Gent.	
Das Conservatorium der Musik	1
Lüttich.	
Das Königl. Conservatorium der Musik	1
Mons.	
Die Akademie der Musik	1

DÄNEMARK.

Copenhagen.	
Die grosse Königliche Bibliothek	1
Der Musikverein	1
Herr Prof. Barnekow, Chr., Tonkünstler	1
Herr Prof. Gade, Niels W., Musikdirector †	1
Herr Hartmann, J. P. E., Professor	1
Herr Heise, P., Organist †	1
Herr Graf Lerche, C. A.	2
Herr Prof. Winding, August	1

ENGLAND.

(Subscriptionen für England werden stets angenommen bei den Herren *Novello, Ewer & Cie*, 1 Berners-Street, London, W. und *Breitkopf & Härtel*, 54, Great Marlborough Street, Regent Street, London, W.)

	Expl.
Bedale (Bolton Hall).	
Herr Powlett, Lucien	1
Biel.	
Frau Nisbet-Hamilton	1
Brighton.	
Herr Jones, G. D.	1
Cambridge.	
Die Universitäts-Bibliothek	1
Herr Balfour, A. T.	1
Herr Browning, Oscar, King's College	1
Herr Cobb, Francis Gerard	1
Herren Macmillan & Bowes	1
Herr Pendlebury, R.	1
Herr Power, Joseph †	1
Herr Spratt, A. W.	1
Herr Prof. Stanford, C. Villiers	1
Chatwell.	
Herr St. Vincent-Jervis	1
Edinburgh.	
Die Universitäts-Bibliothek	1
Herr Dickson, Archibald	1
Ely Cathedral.	
Herr Dr. Chipp †	1
Exeter.	
Herr Bury, Alfred	1
Herr Hake, E.	1
Henley.	
Herr Thorne, E. H.	1
Leeds.	
Herr Atkinson, J. W.	1
Herr Dr. Spark, W.	1
Liverpool.	
Herr Audsley, G. A.	1
Herr Best, W. T.	1
London.	
Bach-Choir	1
British Museum	1
Royal College of Music	1
Herr Ames, G. A.	1
Herr Armbruster, C.	1
Herr Augener, George	1
Herr Barrow, F.	1
Herr Bellamy, Revd.	1
Herr Benedict, Julius †	1
Herr Bennett, J. R.	1
Herr Benson, Lionel	1
Herr Cooper, G.	1
Herr Dannreuther, Ed., Professor	1
Herr Ellissen, Gustav	1
Herr Fowler, W. W.	1
Herr Fuller Maitland, J. A.	1
Herr Goldschmidt, Otto, Professor	1
Grove, Sir George, D. C. L.	1
Herr Hecht, Eduard	1
Herr Henschel, Georg	1
Herr Herbert, George	1
Herr Hopkins, E. G.	1
Herr Latham, Marton Secretary of the Bach-Choir	1
Frau Lemmens Sherrington	1
Herren Macmillan & Co.	1
Herr May, E. Colett	1
Herren Novello, Ewer & Co., Musikalienhandlung	2
Herr Oakeley, Herbert	1
Herr Pauer, Ernst, Professor	1
Herr Prout, Ebenezer	1
Herr Rowe	1
Herr Stevens, B. J.	1
Frau Stirling, E.	1
Herr Werner, L.	1
Lowestoft (Suffolk).	
Fräulein Arnold	1
Manchester.	
Herr Foulkes, W.	1
Herr Hallé, C.	1
Manningham.	
Herr Dr. Hayne, L. G.	1
Oxford.	
Herr Allchin, Howell †	1
Herr Dr. Mee, J. H., Merton College	1
Herr Poole, Reginald L.	1
Southsea.	
Herr Löhr, George S. L.	1

Sydenham.	Expl.
Herr Barry, C. A.	1
Herr Dr. Westbrook, W. J.	1

Tenbury.

Herr Gore Ouseley, F., Baronet	1

Uppingham.

Herr David, Paul	1

York.

Herr Lunn, J. R.	1

FRANKREICH.

Bordeaux.

Herr Expert, Henry	1

Carcassonne.

Herr de Rolland du Roquan, Charles	1

Escaudoeuvres.

Herr La Rivière	1

Havre.

Herr Oechsner, A.	1

Château d'Heinlex.

Herr Duval-Izelen, Emile	1

La Rochelle.

Herr Goguet	1

Lyon.

Herr Rivet, Theodor	1

Montpellier.

Herr Laurens, Ehren-Secretair der medicinischen Facultät †	1

Paris.

Die National-Bibliothek	1
Das Conservatorium der Musik	1
Der Prinz von Villafranca †	1
Herr Albeniz, J., Tonkünstler	1
Herr Alkan, Professor	1
Herr Behrens, Ad.	1
Herr von Beriot, Sohn	1
Herr Bernard, Em. †	1
Herr Bordes	1
Frau Gräfin Branicka †	2
Herr Bussine, Romain, Professor	1
Herr de Courcel	1
Herr Damcke, B. †	1
Herr Dufresne, Robert	1
Herr Dukas	1
Herr von Froberville, E.	1
Frau Gallet	1
Herr Gide	1
Herr Gouvy, Th.	1
Herr Guilmant, Alex., Organist	1
Herr Heyberger, J., Musikdirector	1
Herr Vicomte de Kervéguen †	1
Herr Lamoureux, Charles	1
Herr Legouix	1
Herr Lenepveu	1
Fräulein Lewkowciz	1
Herr von Lombardière †	1
Herr von Ludger, Jos. †	1
Frau Marjolin-Scheffer	1
Herr Morland, Georges	1
Herr Paladilhe, Tonkünstler	1
Herr Pfeiffer, Georges J.	1

Paris ferner	Expl.
Herren Pleyel, Wolff & Co.	1
Herr Prinz von Polignac	1
Herr Pugno, Raol	1
Frau de Ridder	1
Herr Rodrique, E., Bankier	1
Herr Sainbris	1
Herr Guillot de Sainbris †	1
Herr Saint Saëns, Camille, Tonkünstler	1
Herr Abbé Seigneur	1
Herr Sonnier	1
Herr Soubies	1
Frau Szarvady, Wilhelmine	1
Herr Tavernier, P.	1
Herr Tellefsen, T. D. A. †	1
Frau Viardot-Garcia, Pauline	1
Herr Wittmann, Hugo	1
Herr Wolff, A., Tonkünstler	1

Pau.

Frau de St. Cricq Dartigaux †	1

Valentigney.

Herr Fallot	1

ITALIEN.

Bologna.

Liceo musicale	1

Florenz.

Bibliothek des Königl. Instituts für Musik	1

Mailand.

Das Conservatorium der Musik	1
Herr Boito, Arrigo. Comm.	1

Neapel.

Herr Florimo, Fr., Bibliothekar	1
Herr Pagliara, Rocco, Bibliothekar	1

Parma.

R. Biblioteca Palatina	1

Pesaro.

Liceo musicale Rossini	1

Rom.

Accademia di S. Cecilia	1
Herr Dr. Spiro, Friedrich	1

NIEDERLANDE.

Haag.

Herr Nicolai, W. F. G., Musikdirector	1
Herr Dr. Scheurleer, Fr.	1

Middelburg.

Herr Cleuver, J., Musikdirector	1
Herr de Jonge van Ellemeet	1

Rotterdam.

Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst	1
Herr Serruys, Alex., Gen.-Consul	1

NORWEGEN.

Christiania.

Herr Lindemann, Peter, Organist	1
Herr Stang, W. B., Dr. phil.	1

RUSSLAND.

Helsingfors.

Herr Faltin, R., Univ.-Musikdirector	1

Moskau.	Expl.
Kaiserlich Russische Musik-Gesellschaft	1
Herr Safonow, W., Prof. am Conservatorium der Musik	1
Herr Tanejew, Sergei, Director des Kaiserlichen Conservatoriums	1
St. Petersburg.	
Die russische Musikgesellschaft	1
Herr Albrecht, Robert	1
Herr La Roche, Professor	1
Riga.	
Die Stadtbibliothek	1
Herr Bergner, W., Domorganist	1
Herr Pacht, Pastor †	1
Herr von Rudnitzki, Geh. Rath	1
Walk.	
Herr Dr. Ulmann, L.	1
Warschau.	
Herr Freyer, A., Organist	1

SCHWEDEN.

Lund.	
Die musikalische Kapelle	1
Norköping.	
Herr Anjou, N. J., Just. u. Rathsherr †	1
Stockholm.	
Die Königliche Musik-Akademie	1
Herr Hallström, Ivar	1
Herr Lindblad, A. F. †	1
Herr Rubenson, F. A.	1
Upsala.	
Die Königliche akademische Kapelle	1

SCHWEIZ.

Basel.	
Der Gesangverein	1
Herr Prof. Dr. Bagge, Selmar, Director der Allgemeinen Musikschule †	1
Herr Glaus, Alfred, Organist	1
Herr Löw, Rudolph, Tonkünstler	1
Herr Riggenbach Stehlin	1
Herr Thurneysen, E.	1
Herr Dr. Volkland, A., Kapellmeister	1
Herr Walther, A., Musikdirector	1
Bern.	
Die Eidgenössische Musikgesellschaft	1
Herr Dr. Demme, Rudolf, Professor †	1
Grand Verger, Areuse.	
Herr Röthlisberger, E.	1
Lausanne.	
St. Cäcilia, Gesangverein	1
Herr Dr. Cart, W., Professor	1
Schaffhausen.	Expl.
Herr Imhof, Pfarrer	1
Winterthur.	
Herr Biedermann, Robert	1
Zürich.	
Die Allgemeine Musik-Gesellschaft	1
Herr Dr. Hegar, Friedrich, Musikdirector u. Kapellmeister	1

SPANIEN.

Madrid.	
Herren Bailly-Bailliere	1

SÜDAMERIKA.

São Paulo (Brasilien).	
Herr Hollender, Eugène	1

VEREINIGTE STAATEN.

Baltimore.	
Peabody Institute, Musical Library	1
Boston.	
Harvard, Musical Association	1
Herr Dresel, Otto †	1
Herr Leonhard, Hugo †	1
Herr Dr. Towyer	1
Cambridge (Massachusett).	
Harvard College Library	1
Ft. Dodge (Jowa).	
Herr Gray, R. S.	1
Hartford (Connecticut).	
Herr Lyman, Christopher C. †	1
Montreal (Canada).	
Herr Warren, S. P.	1
New-Haven.	
Yale College Library	1
New-York.	
Astor Library	1
Herr und Frau Theodor Bjorksten, Gesanglehrer	1
Herr Eddy, Clarence	1
Herr Dr. Ritter, Fr. L.	1
Herr Scharwenka, Xaver, Professor	1
Herr Stechert, Gustav E., Buchhandlung	1
Herr Thomas, Theodor	1
Herr Warren, S. P.	1
Northampton (Mass.)	
Forbes Library	1
Oberlin.	
Herr Cady, Calvin B.	1
Ogdensburg.	
Herr Dumouchel, Edouard A.	1

Joh. Seb. Bach's

Clavierwerke.

Zweiter Band.

Neue berichtigte Ausgabe.

Sechs große Suiten, genannt Englische Suiten.

Sechs kleine Suiten, genannt Französische Suiten.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft

zu Leipzig.

VORWORT.

A. Allgemeines.

Die vor ungefähr dreissig Jahren in Jahrgang XIII[2] der Ausgabe der Bach-Gesellschaft erfolgte Veröffentlichung der sogenannten englischen und französischen Suiten Johann Sebastian Bach's durch einen Ungenannten war in doppelter Hinsicht nicht befriedigend; sie gab erstens keinen völlig correcten Notentext, zweitens weder ein Vorwort noch einen kritischen Vorbericht. Um diesen mit Recht vielfach empfundenen Mängeln abzuhelfen, musste man sich zu einer nochmaligen Redaction der ganzen Lieferung entschliessen, welche nun nebst ausführlichem kritischen Vorwort in sorgfältig berichtigtem Neudruck vorliegt. Die möglichst correcte Herstellung des Notentextes der beiden berühmten Suiten-Folgen konnte selbstverständlich nur auf Grund eines sehr genauen Studiums aller vorhandenen Quellen erfolgen; die meisten derselben bot die an Bach-Dokumenten so ausserordentlich reiche Königliche Bibliothek in Berlin, daneben aber konnten wir noch mehrere wichtige Handschriften der Amalienbibliothek daselbst und zweier Privatsammlungen in Karlsruhe und Bonn benutzen. Es sei an dieser Stelle den Herren Oberbibliothekar Dr. Kopfermann, Professor Dr. Fuhr, Kammersänger J. Hauser und Dr. E. Prieger für ihr freundliches Entgegenkommen der herzlichste Dank ausgesprochen. Für die Textkritik waren in erster Linie die noch vorhandenen eigenhändigen Niederschriften Bach's maassgebend; sie sind, wie weiter unten bei der genauen Angabe unserer Vorlagen zu ersehen ist, weder für die englischen noch für die französischen Suiten ganz vollständig erhalten und wie gewöhnlich flüchtig hingeworfen, daher sich auch leicht erkennbare Schreibfehler in ziemlicher Anzahl darin finden, von denen mehrere in den bisherigen Notentext von Jahrgang XIII[2] mit übergegangen waren. Während es leicht war, dergleichen zu beseitigen, entstanden oft grössere Schwierigkeiten durch die Abweichungen der autographen Handschriften unter einander, wie solche bei den französischen Suiten häufig vorkommen; es ist da in vielen Fällen nicht möglich, absolut festzustellen, welche Lesart wohl des Autors letzte Absicht darstellen dürfte, und man ist zuweilen genöthigt, gleichberechtigte Varianten gelten zu lassen. Dazu kommt noch, dass das sogenannte Rust-Wagener'sche Autograph eine grosse Anzahl nachträglicher Correcturen enthält, deren Authenticität immerhin nicht ganz zweifellos ist. — Nächst den autographen Überlieferungen sind unbedingt die von Heinrich Nicolaus Gerber 1725—26 in Leipzig gewissermassen unter den Augen seines grossen Lehrers gefertigten sehr sorgfältigen Abschriften die wichtigsten und zuverlässigsten Quellen, gegen welche die übrigen Handschriften von Kirnberger, Krebs, Kellner, Kittel, Forkel etc. nur eine secundäre Bedeutung beanspruchen

können. — Von den vorhandenen gedruckten Ausgaben leistet in Folge eines sehr gewissenhaften Quellenstudiums entschieden das Beste die von Hans Bischof und ihr zunächst die viel verbreitete Peters'sche von Griepenkerl und Roitzsch. Dass der frühere Notentext in unserem Jahrgang XIII[2] vielfach nicht befriedigen konnte, war namentlich auch darin begründet, dass dem ungenannten Redacteur desselben sehr wichtige Quellen, wie das Rust-Wagener'sche Autograph und die Gerber'schen Abschriften, ohne Zweifel garnicht vorgelegen haben. Die Schwierigkeit der Textkritik ist übrigens im Ganzen eine weit grössere bei den französischen als bei den englischen Suiten. Letztere bilden ein von Bach selbst definitiv geordnetes Sammelwerk, die französischen dagegen hat er, wie uns scheint, im Détail weniger ausgearbeitet und in nicht fest bestimmter Reihenfolge hinterlassen; denn es fehlt nicht nur die sechste Suite in seinen eigenen Handschriften (wie dieselbe auch in Gerber's Copieen isolirt als «*Suite avec Prélude*» vorkommt), sondern das eine Autograph enthält (zum Theil nur noch fragmentarisch) die fünf ersten, das andere nur die erste und einen Theil der zweiten, das dritte nur die vier ersten und daneben als völlig dazu gehörig zwei Suiten in A-moll und Es-dur, welche auch in Gerber's abweichend numerirten Abschriften vorhanden und in Jahrgang XXXVI unserer Ausgabe abgedruckt sind. —

Bevor wir zu dem besonderen Theil dieser Vorbemerkungen übergehen, sei noch erwähnt, dass wir uns dabei der gleichen Abkürzungen bedienen werden wie in den Jahrgängen XXXVI und XLII*), und dass von der Anführung nicht autographer Schreibfehler und unwesentlicher Abweichungen in Kleinigkeiten, wie z. B. Verzierungen, Bindungen etc., auch hier grundsätzlich abgesehen wird.

B. Besonderes.

Sechs grosse Suiten, genannt Englische Suiten.

Vorlagen: 1) Autograph im Besitz des Herrn Kammersänger Joseph Hauser in Karlsruhe (früherer Besitzer war Joh. Chr. Oley in Aschersleben): «*Six Svittes avec leurs Préludes pour le Clavessin composées par Jean Sebast. Bach*». Die ersten Sätze der Suite in A-dur sind von anderer Hand geschrieben; mit der Bourrée I beginnt Bach's eigene Handschrift.**)

2) Gerber's wahrscheinlich aus den Jahren 1725—26 stammende Abschriften der Suiten I, III, V und VI (Eigenthum des Herrn Dr. Erich Prieger in Bonn). Der Titel der ersten Suite lautet: «*Svite Ire avec Prélude pour le Clavesin composé par J. S. Bach, H. A. K. Capellmeister, Dir. Ch. Mus. Lips. et Cant. Sch. St. Thomae, desc. H. N. Gerber L. L. St. et M. C.*»

3) B. B. P. 291, alte Handschrift aus dem Nachlass des Hamburger Organisten Westphal, übereinstimmend mit 6).

4) B. B. P. 305, eine spätere Copie mit zum Theil anderer Numerirung der Suiten.

---

*) Es sind dieselben: «B. B.» = Berliner Königliche Bibliothek, «Amal. B.» = Amalienbibliothek, «A.» = Ausgabe, «r. H.» = rechte Hand, «l. H.» = linke Hand.

**) Die Bemerkung im Vorwort zu Jahrgang XLIV, dass ein Autograph für die englische Suiten nicht vorhanden sei, ist, wie un mitgetheilt wurde, auf Spitta's Autorität zurückzuführen, welcher das Autograph nicht gekannt hat. Man vergleiche dessen J. S. Bach Bd. II, S. 839.

5) B. B. P. 419: «*Sechs Suiten von Johann Sebastian Bach*». (Kittel.)

6) B. B. P. 422, gute alte Abschrift ohne inneren Titel; aussen auf dem Titelschild des Einbandes steht: «*Die sogenannten englischen Suiten von Herrn Capellmeister Bach*».

7) B. B. P. 803 (Sammelband von Krebs), enthält nur Suite I, II und VI.

8) B. B. P. 212 (Forkel), nur die VI. Suite und die Gigue der V. enthaltend.

9) B. B. P. 218 (Pölchau), gute Abschrift von Nr. VI.

10) Amal. B. Nr. 50, vollständige spätere Copie.

11) Amal. B. Nr. 489, vollständige alte Abschrift, eng aber sorgfältig geschrieben (vielleicht von Müthel).

12) Amal. B. Nr. 56, nur Praeludium und Gigue der dritten und Gigue der fünften Suite in sauberer späterer Abschrift.

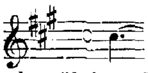
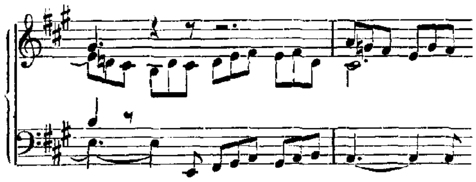
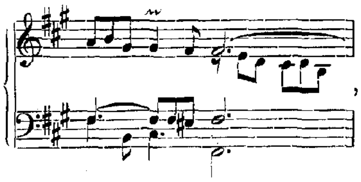
13) A. Peters, Nr. 203 und 204 (Griepenkerl und Roitzsch).

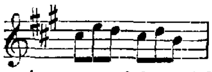
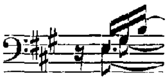
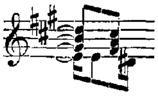
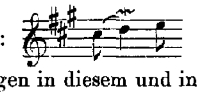
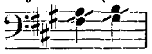
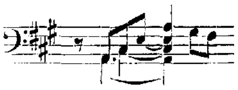
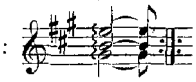
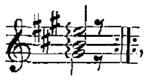
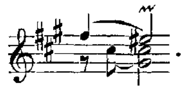
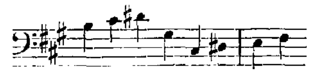
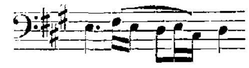
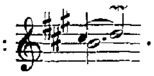
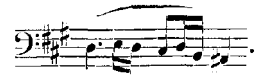
14) A. Breitkopf & Härtel (Reinecke).

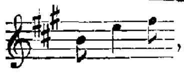
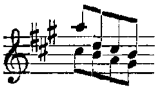
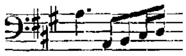
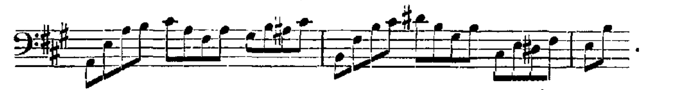
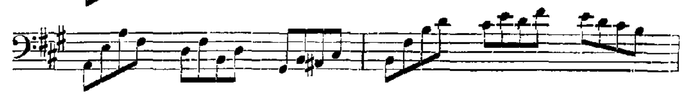
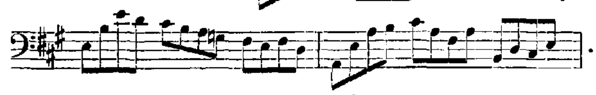
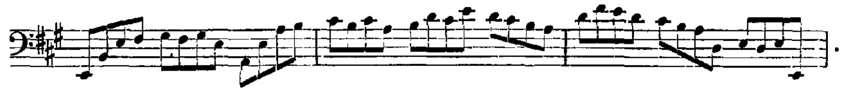
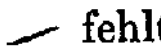
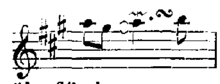
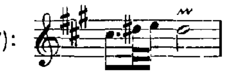
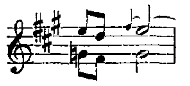
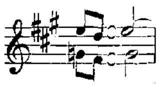
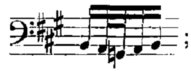
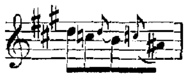
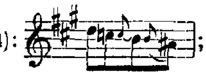
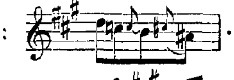
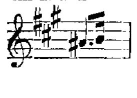
15) A. Bischof, Band II Seite 68—147.

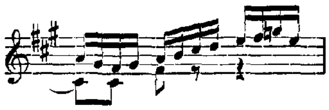
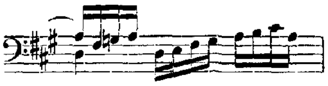
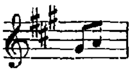
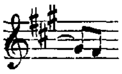
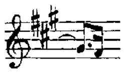
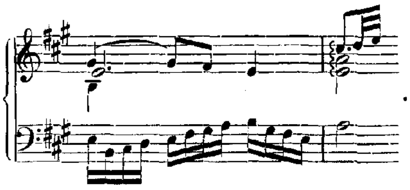
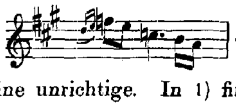
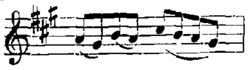
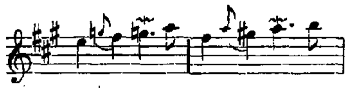
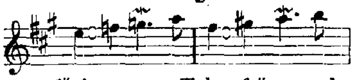
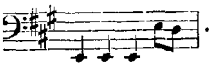
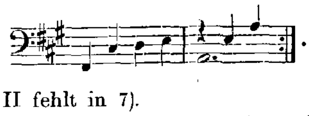
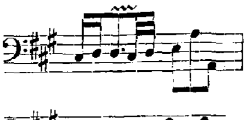
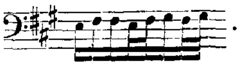
Die neuere bei Peters erschienene Ausgabe von Ruthardt (Nr. 2794 und 2795) stimmt im Notentext mit 13) genau überein und kommt deshalb hier nicht in Betracht. Unter den verschiedenen Handschriften und Ausgaben herrscht durchaus keine Übereinstimmung in Bezug auf die in manchen Sätzen sehr zahlreichen Verzierungen, und es würde zu weit führen, alle Abweichungen derselben hier anzugeben. Man thut wohl gut, wie überhaupt so auch in diesem Punkte den Vorlagen 1) und 2) die meiste Autorität einzuräumen, jedoch ohne ihnen durchweg sklavisch zu folgen. In beiden ist das alte, später nicht mehr gebräuchliche Zeichen für Vorschläge vielfach angewendet, und zwar, wie es scheint, nicht nur für kurze, sondern mitunter auch für lang zu nehmende.

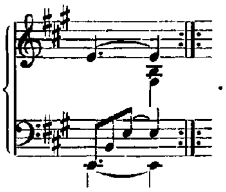
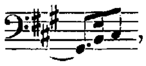
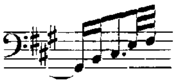
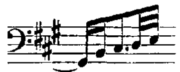
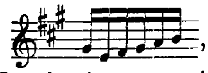
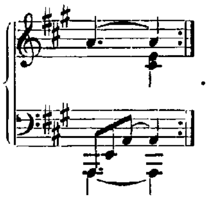
Suite I, A-dur.

Seite	System	Takt	
3	2	1	r. H. Über der letzten Note der Oberstimme haben 1) und 2) die Verzierung: ; 3), 6), 11): ; 7), 10): .
—	3	1	
—	2	3	r. H., Oberstimme im dritten Takttheil nach 1) und 2):  , also einen hier kurz zu nehmenden Vorschlag *h'* vor *cis''*, welcher in den übrigen Vorlagen fehlt.
—	3	4 u. ff.	abweichend in 7):  , also einen Takt weniger als in allen anderen Vorlagen.
—	4	1	r. H., zweite Note in 13) und 14): *dis'*; alle Handschriften jedoch haben *d'*.
—	—	2	r. H., zweite Note in 7) und 10): *g'* statt *gis'*.
—	—	3	r. H., Oberstimme drittes Achtel in 10): *ais'*; die übrigen Vorlagen haben *a'*.
4	1	3—4	abweichend in 7):  , was abermals einen Takt weniger giebt.

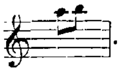
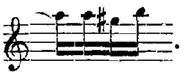
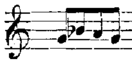
Seite	System	Takt	
4	6	2	r. H., zweite Takthälfte der Oberstimme in 7): .
5	1	2	r. H., das übergehaltene dritte Achtel *g''* der Oberstimme, welches sich nach *fis''* auflöst, fehlt in 5) und 6).
—	—	—	l. H., haben einige Handschriften ein erstes Viertel *cis'*, wahrscheinlich irrthümlich entstanden durch Verwechselung des unter dem *e'* der r. H. stehenden Zeichens ⁓ mit einer Note.
6	4	3	l. H., fünftes Achtel in 3), 5), 6), 7) und 11): *gis* statt *h*.
—	5	1	l. H., erstes Viertel in 7) abweichend: .
—	—	2	r. H., erstes Viertel in 2): .
7	1	1	r. H., der Vorschlag *cis''* vor *d''* (in 1) und 2) durch das Zeichen ⊂ angedeutet) braucht nicht kurz gedacht zu werden; die Ausführung:  dürfte vorzuziehen sein. Dasselbe gilt von vielen anderen Vorschlägen in diesem und in den folgenden Stücken.
—	—	—	l. H., die drei letzten Viertel sind in 13) und 14) als arpeggirt bezeichnet; die besten Handschriften haben jedoch (und zwar nur für die zwei letzten Viertel) das Zeichen der Acciaccatur: , bei deren Ausführung die sofort wieder loszulassenden Zwischentöne *gis* und *a* unerlässlich sind. Dasselbe gilt für noch vier spätere Stellen in dieser Courante.
—	2	2	l. H., in 7) abweichend: .
—	3	2	l. H., vor der zweiten Note fehlt in 1) bis 6) und in 10) das ♯, daher in 15) irrthümlich ein ♮ davorgesetzt ist; 7), 9), 13) und 14) lesen richtig ausdrücklich *dis'*.
—	—	3	r. H. Mehrere Handschriften und Ausgaben haben diese Bindung von *e''* zu *e''* (später *a'* zu *a'*), dessen Wiederanschlag beim Arpeggio jedoch freigegeben ist. Ungenau ist auch der Schlussaccord nur in halben Noten geschrieben, so dass ein Achtel zu wenig vorhanden ist; dies verbessert die Vorlage 15) so: , dagegen 13) und 14): , was empfehlenswerther scheint.
—	4	2	r. H., Oberstimme, jedenfalls langer Viertelvorschlag: .
8	1		In 7) folgt auf die erste Courante zunächst Double II als «*Courante II*», dann die zweite Courante mit der Bezeichnung «*Courante precedant avec la basse simple*»; Double 1 fehlt ganz. Die Führung des Basses ist eine wesentlich andere als in allen übrigen Vorlagen, auch in der r. H. ist Einzelnes abweichend. Wenn Krebs nicht willkürliche Änderungen vorgenommen hat, so liegt möglicherweise eine frühere Fassung der ganzen Suite vor.
—	2	2—3	l. H., in 7): .
—	3	1 u. 3	l. H., in 7):  und: .
—	—	3	r. H., Vorschlag in 14): *e''* statt *cis''*; letzteres ist richtig und hier lang zu nehmen: .
—	4	3	l. H., in 7): .

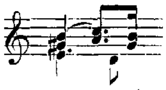
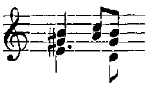
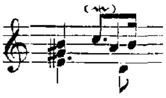
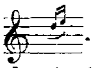
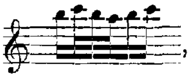
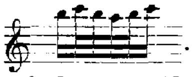
Seite	System	Takt	
8	5	3	l. H., in 5) und 6) falsch: .
—	6	2	r. H., in 2) und 15): , unrichtig, da *h'* hier kurzer Vorschlag sein muss.
—	—	3	r. H., zweiter Takttheil in 4) und 10): .
9	1	2	r. H., letztes Achtel der Oberstimme in 3) bis 6), in 10) und 13): *d''* statt *h'*.
—	3	4	r. H., Vorschlag in 14): *e''* statt *cis''*.
10	1	1	l. H., in 3), 5), 6) und 11): .
—	—	2	r. H., letztes Achtel der Oberstimme in 3), 5), 6) und 11): *d''* statt *h'*.
—	—	2—3	l. H., in 7) abweichend: .
—	2	1—3	l. H., in 7) abweichend: .
—	3	3 u. ff.	l. H., in 7) abweichend:  .
—	4	4	r. H., Vorschlag vor *g''* in 14): *a''* statt *fis''*.
—	5	4 u. ff.	l. H., in 7) abweichend: .
—	6	2	l. H., zweites Achtel in 14): *Dis* statt *D*.
11	1	1	r. H., das Zeichen  fehlt hier und auch im 6ten Takt in mehreren Handschriften.
—	—	3	r. H., Oberstimme in 1) und 2): ; der in vielen Vorlagen garnicht vorhandene Mordent scheint überflüssig.
—	2	1—2	r. und l. H., in 5) durchweg: *dis''* und *dis*.
—	—	2	r. H., Oberstimme in 7): .
—	—	5	r. H., in 14):  statt: .
—	3	2	l. H., letztes Viertel in 10): ; dieselbe rhythmische Abweichung auch vier Takte später.
—	—	3	r. H., Oberstimme in 7) ohne Vorschläge, in 10): , in 14): ; das Richtige ist nach 1) und 2): .
—	—	5	r. H., Oberstimme, letztes Viertel in 4) und 14):  mit darauf folgendem einfachen *h'* ohne Vorschlag.

Seite	System	Takt	
11	4	3	r. H., in 7) abweichend: .
—	—	4	r. H., Vorschlag in 4), 10), 13), 14) und 15): *a''*, in 3), 5), 6), 9): *fis''*. In 1) und 2) steht, wie immer, das Zeichen C, welches zunächst einen Vorschlag mit der vorhergehenden Note bedeutet, wonach *fis''* richtiger wäre.
—	5	1	l. H., in 7): .
—	—	2 u. 3	r. H., in 1) steht statt des ~ allerdings C vor *fis''* und *cis''*, doch erfordert der consequente Vortrag des Motivs die Anwendung des ~.
—	—	4	r. H., letztes Viertel der Oberstimme in 7): .
—	6	1	r. H., zweites Viertel der Oberstimme in den meisten Vorlagen:  statt des richtigeren: .
—	—	1 u. 2	in 7) mit ruhigerer Bassfigur: .
—	7	4	r. H., Mittelstimme in 5), 6) und 11): .
12	1	1 u. ff.	Die Angabe der Bogen ist mehrfach eine unrichtige. In 1) findet man durchweg:  u. s. w.
—	—	5 u. 6	r. H., in 3), 5), 6), 7), 10), 11), 13) und 14): , dagegen in 1), 2), 4) und 15): ; die letztere Lesart ist vorzuziehen, nur dürfte statt *f''* im ersten Takt *fis''* zu nehmen und das erste ♮ als Schreibfehler im Autograph aufzufassen sein.
—	6	5	l. H., in 7): .
—	7	7 u. 8	l. H., in 7): .
13	1	—	Die Bourrée II fehlt in 7).
—	3	5	r. H., findet sich eine Bindung von *g'* zu *g'* in 3), 5), 6), 10), 13) und 14).
—	5	5	r. H., dritte Note in 4): *g* statt *gis*.
—	6	1	r. H., erste Note in 2) und 4): *f* statt *fis*.
14	2	2	l. H., in 7): .
—	3	4	l. H., in 10): .

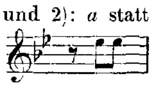
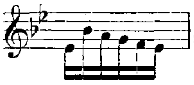
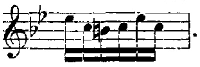
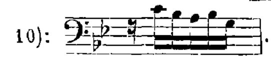
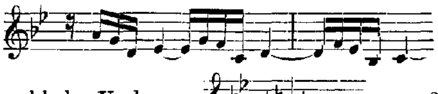
Seite	System	Takt	
14	4	1	l. H., vor der dritten Note *d* fehlt in den meisten Vorlagen das ♯, nur 5) und 14) haben *dis*, was, nach der analogen Stelle des zweiten Theiles zu schliessen, richtig sein dürfte.
—	5	1	in 7):  .
15	3	2	l. H., in 10): , in 2) und 15): , letzteres wahrscheinlich verschrieben statt: .
—	4	4	r. H., in 10): , also *h'* statt *gis'*.
—	5	1	l. H., dritte Note in 7): *g* statt *gis*.
—	—	5	in 7):  .

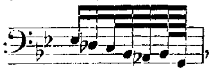
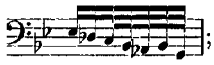
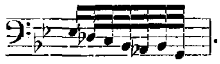
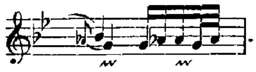
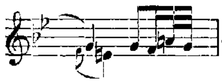
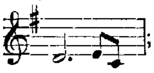
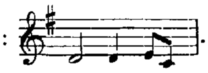
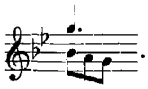
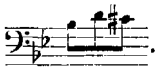
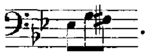
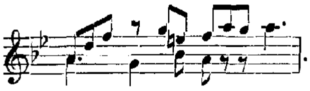
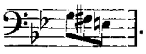
Suite II, A-moll.

Seite	System	Takt	
16	6	1	r. H., letzte Note in 10): *a'* statt *c''*.
17	1	1	l. H., im letzten Viertel in 6) und 11): *H* statt *B*.
—	3	4	r. H., letztes Viertel der Oberstimme in 5): .
18	1	4 u. ff.	r. H., die durch das Zeichen ↄ angedeuteten Vorschläge finden sich nur in 1), 2) und z. Th. in 11).
19	1	1—3	r. H., die letzten Achtel sind in 14) nach dem folgenden Takt hinüber gebunden, was unrichtig ist.
—	2	2	l. H., in 3), 6), 7) und 11): *A* statt *H*.
22	1	2	r. H., drittes Viertel der Oberstimme in 1) und 10): . Die Note *h''* statt *a''* ist ein offenbarer Schreibfehler des Autographs.
—	3	1	r. H., in 1) und 2) steht nur ein Bogen von *h'* zu *h'*; mehrere Vorlagen binden auch das erste *h'* mit dem des vorhergehenden Taktes, *c''* mit *c''* und *a'* mit *a'*.
—	4	3	r. H., der Bindebogen von *e''* zu *e''* fehlt in 1), 2) und 3), ist aber wohl richtig; ebenso der von *a'* zu *a'* am Schluss des zweiten Theiles.
23	2	2	l. H., das vierte Achtel in 3), 5) und 11): *f* statt *fis*.
24	3	3	r. H., letzter Takttheil in 3), 5), 6) und 11) abweichend: .
—	4	4	r. H., Bindebogen von *a'* zu *a'* in 3) und 6).
—	5	1	r. H., ∾ steht in 2), 3), 6), 7), 11), 13), 14) und 15) zwischen *f''* und *g''*, dagegen in 1) und 4) über *f''*.
—	6	2	r. H., Bindebogen von *c'''* zu *c'''* in 3), 6) und 11).

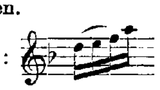
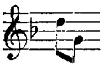
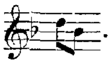
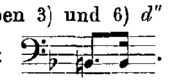
Seite	System	Takt	
25	1	4	r. H., in 3), 6) und 11): , in 5): , in 10), 13) und 14): ; die Lesart von 1) haben 2), 7) und 15).
—	3	2	r. H., einen Vorschlag *g''* vor dem zweiten Viertel *fis''* hat 14); viele Handschriften lassen ihn weg, 1), 2) und 15) haben richtiger: *e''* statt *g''*.
—	—	7 ff.	r. H., in 3), 5) und 6) finden sich Bindebogen von *g''* zu *g''* und von *f''* zu *f''*.
—	4	4	r. H., vor dem dritten Achtel *f''* steht in 14) ein Vorschlag *g''* statt: .
—	5 ff.		Das Autograph und einige Handschriften geben nur die Oberstimme der Agréments; andere fügen den Bass der Sarabande hinzu, 7) auch Mittelstimmen.
—	6	3	r. H., erstes Viertel in 1), 6) und 13): ; das *c''* anstatt *h'* ist offenbar ein Schreibfehler im Autograph.
—	7	1	erstes Viertel in einigen Vorlagen: , statt des richtigeren: .
27	1	3	∾ erst nach der ersten Note *d''* in 3), 6), 7), 11), 13) und 14).
28	3	6—7	in 10): .

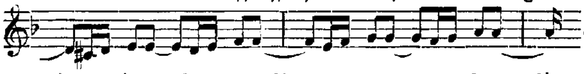
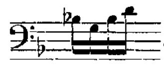
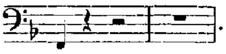
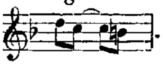
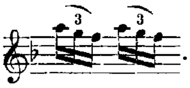
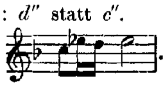
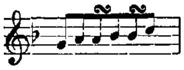
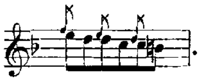
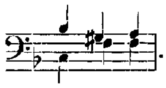
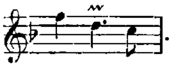
Suite III, G-moll.

Seite	System	Takt	
30	2	2 u. 4	r. H., Mittelstimme in 12), 13), 14), durch Correctur auch in 11): *b'* statt *c''* und *a'* statt *b'*, eine mit den Parallelstellen gut übereinstimmende Lesart, welcher jedoch das Autograph widerspricht.
—	—	6	r. H., Mittelstimme in 10): *a'* statt *g'*.
—	—	8	r. H., erste Note der Mittelstimme in 1) und 2): *es'* statt *d'*, ein Schreibfehler des Autographs.
—	4	6	r. H., letzte Note der Mittelstimme in 3), 4), 6), 11), 12): *a'* statt *g'*.
31	1	7	l. H., zweite Note in 1) und 2): *a* statt *b*.
—	4	4	r. H., die Mittelstimme:  fehlt in 1) und 2), findet sich aber in allen übrigen Vorlagen.
—	5	3	r. H., Mittelstimme in 13) und 14): , eine musikalisch gute Lesart.
—	7	7	r. H., in 10) abweichend: .
32	4	4	l. H., in 10): .
33	3	1	r. H., dritte Note in 1) und 2): *e'* statt *es'*.
—	5—7		Wiederholung, für welche die Anmerkungen zu Seite 30 gelten.
34	1	3 u. ff.	r. H., Mittelstimme in 10) abweichend: .
35	1	3	r. H., erstes Viertel nach 1) und der Mehrzahl der Vorlagen: ; nur 2) und 13) haben *as'* statt des höchst unwahrscheinlichen *a'*.

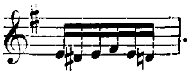
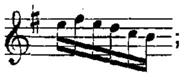
Seite	System	Takt	
35	5	3	r. H., viertes Achtel in 10): *e'* statt *es'*.
36	7	5	r. H., das ♭ vor *as'* fehlt in 1) bis 6), 10) und 11), ist aber unzweifelhaft richtig.
37	2 u. ff.		Diese Agréments fehlen in 4), 5), 6), 10), 11) und 12).
—	5	1	l. H., drittes Viertel in den Vorlagen theils: , theils: ; wahrscheinlicher ist: .
—	—	2	l. H., vierte Note im ersten Viertel in 1), 2) und 15): *c* statt *d*, welchen Schreibfehler des Autographs nur 3) und 14) berichtigen; 13) hat weniger gut: *As* statt *d*.
—	—	4	r. H., im zweiten und dritten Viertel geben 13) und 14) abweichende Eintheilung: .
—	6	1	r. H., ebenso dieselben Vorlagen: .
38	5	5	r. H., das drittletzte Achtel in 6) und 10): *fis'* statt *f'*.
—	6	1	r. H., das drittletzte Achtel in 10): *h'* statt *b'*.
39	1	3	r. H., letzte Note in 1) und 2) falsch: *a'* statt *g'*.
—	2	2	r. H., in 1) und vielen anderen Vorlagen: ; 13) und 14) haben dagegen richtiger: .
—	4	3	r. H., dritter Takttheil in 10): .
—	—	4	l. H., zweiter Takttheil in 10): .
—	5	2	l. H., zweiter Takttheil in 5): .
—	6	1	r. H., in 5): .
40	2	2	l. H., letzter Takttheil in 10): .
—	4	3	r. H., vorletzte Note in 10): *h* statt *b*.

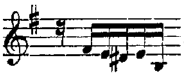
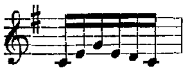
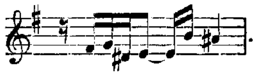
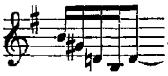
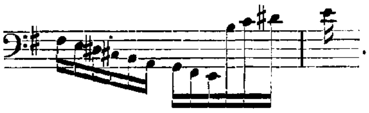
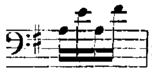
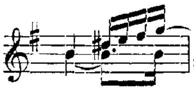
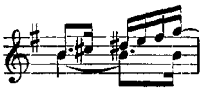
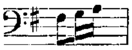
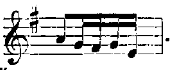
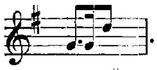
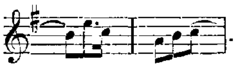
Suite IV, F-dur.

Seite	System	Takt	
41	1		Das Prélude ist in 1), 3) und 11) mit der Tempobezeichnung «*vitemetn*» versehen und für die beginnende Figur in 3), 6) und 11) *staccato* vorgeschrieben.
—	—	3	r. H., Vortrag der Figur vom zweiten Viertel an in 3), 5), 6) und 11):  u. s. w.; ebenso im folgenden Takt.
—	5	2	r. H., drittes Viertel in 1), 5), 6) und 10):  statt: .
42	2	1	r. H., im letzten Viertel haben 3) und 6) *d''* statt *c''*.
—	3	1	l. H., zweites Viertel in 10): .
—	4	1	r. H., letzte Note der Mittelstimme in 5): *b'* statt *h'*.

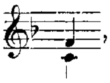
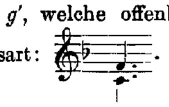
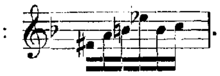
Seite	System	Takt	
42	7	1 u. ff.	r. H., die Mittelstimme ist in 3), 5), 6) und 11) mit Bindungen versehen: 
43	2	1	r. H., im zweiten Viertel hat 14): *h'*, alle anderen Vorlagen *b'*.
—	—	3	r. H., die vierte Note ist in 10): *d''* statt *e''*.
—	4	2 u. ff.	r. H., auch hier haben die Vorlagen 3), 5), 6) und 11) Bindungen in den oberen Stimmen, 5) auch noch an späteren Stellen.
—	5	2	l. H., zweites Viertel in 10) falsch: .
44	3	2	l. H., letztes Achtel in 1) falsch: *d* statt *B*; 5), 6) und 11) haben das höhere *b*.
—	—	3	l. H., letztes Achtel in 1) zweifelhaft ob *es* oder *e*, wahrscheinlich *es*, was 14) hat; die übrigen Vorlagen haben meist *c*.
—	7	3 u. f.	l. H., in 10) abweichend: .
45	2 u. ff.		Wiederholung, für welche die Anmerkungen zu Seite 41 gelten.
46	3	1	r. H., zweite Takthälfte der Mittelstimme in 13): .
—	5	2	l. H., erste Note in 3), 4) und 6): *as* statt *a*.
47	1	2	r. H., drittes Viertel abweichend in 6) und 11): .
—	2	1	r. H., im zweiten Viertel nach den Vorlagen: *b''*; es scheint ein ♮ vor dieser Note vergessen zu sein, da nach dem vorhergehenden Takt hier zweifellos *h''* gemeint sein dürfte.
—	4	1	r. H., Mittelstimme in 3), 5), 6) und 11) falsch: *e'* statt *es'*; auch die Auflösung in die Achtelnote *d'* fehlt.
48	3	3	r. H., die vorletzte Note der Mittelstimme ist in 3), 6) und 11) falsch: *ges'* statt *g'*.
—	—	4	r. H., letzte Note der Oberstimme in 10): *d''* statt *c''*.
—	6	1	r. H., Oberstimme in 3), 5), 6) und 11): .
—	—	3	r. H., Oberstimme in 3), 5), 6) und 11) mit Verzierungen: , und vier Takte darauf: .
—	7	5	r. H., Oberstimme in 10): .
49	2	1	l. H., zweites Viertel der Mittelstimme in 3), 5), 6), 11), 13) und 14): *b* statt des durch 1) hinreichend beglaubigten *as*, was eigentlich als *gis* aufzufassen ist: .
—	5	2	r. H., abweichend in 5), 6) und 11): .

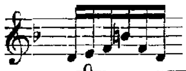
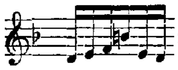
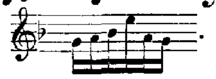
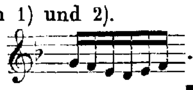
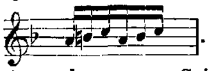
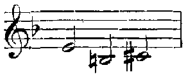
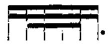
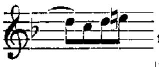
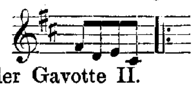
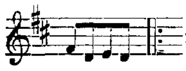
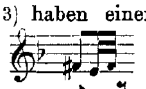
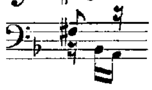
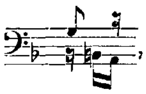
Suite V, E-moll.

Seite	System	Takt	
53	1	3	l. H., zweite Takthälfte in 5): .
54	1	4	r. H., erste Takthälfte in 1) und 2): ; *h'* statt *e''* ist Schreibfehler im Autograph.

Seite	System	Takt	
54	4	1	r. H., Mittelstimme in 3), 5) und 6): , also *h* statt *cis'*.
55	4	4	l. H., zweite Takthälfte in 10): , also *g'* statt *a'*.
56	1	3	r. H., Mittelstimme in 4) und 5) vervollständigt: .
57	1	4	r. H., in 14): , also als dritte Note *d'* statt *e'*, was alle anderen Vorlagen haben.
58	1	2—3	l. H., abweichend in 2): .
58	2 u. ff.		Es folgt die Wiederholung, für welche das zu Seite 53 und 54 Bemerkte gilt.
60	3	1	l. H., letztes Viertel in 1) und 2): ; *e'* statt *g'* ist Schreibfehler des Autographs.
61	2	2	r. H., zweite Takthälfte in 3), 5) und 6): , in 11): 
62	1	4	r. H., letzte Note der Oberstimme in 3), 5), 6) und 11): *h''* statt *a''*.
—	3	2	l. H., fehlt vor der letzten Note im zweiten Touttheil in 1), 2), 4) und 6) das selbstverständlich nöthige ♯.
63	4	4 u. 5	r. und l. H., im dritten Viertel nach 5) und 6): statt: .
—	—	5	l. H., im dritten Viertel nach 1), 2), 3), 6) und 11): , statt des richtigeren: .
65	4	2	r. H., Mittelstimme in 6) und 11): .
66	2	2	r. H., erste Note in 10): *cis''* statt *c''*.
—	6	2	r. H., Mittelstimme in 10): .
67	5	6—7	r. H., Oberstimme in 4), 8) und 13): .
—	7	1	l. H., letzte Note in 3), 11) und 12): *e* statt *g*.

Suite VI, D-moll.

Seite	System	Takt	
69	6	2	r. H., zweiter Takttheil in 1) nur: , ohne Punkte und ohne die nachfolgenden Achtel *d'* und *g'*, welche offenbar vergessen sind; in Folge davon in 2), 7) und 14) die falsche Lesart: .
70	2	1	r. H., dritter Takttheil in 10) und 14) falsch: .
—	—	3	l. H., im ersten Takttheil dürfte vielleicht *h* richtiger sein als *b*.
—	6	2	r. H., erste Note in 1) und 2): *c''* statt *a'*, ein Schreibfehler im Autograph.

Seite	System	Takt	
71	4	1	r. H., zweiter Takttheil in 1), 2), 10) und 14): , statt: ; für letzteres spricht die analoge spätere Stelle: .
—	6	2	r. H., dritter Takttheil fehlt ein ♮ vor *h'* in 1) und 2).
72	5	1	r. H., zweiter Takttheil in 1) verschrieben: .
—	—	3	r. H., dritter Takttheil in 5), 6) und 11) abweichend: .
74	4	3 u. ff.	Hier beginnt die Wiederholung, für welche die obigen Anmerkungen zu Seite 69—71 gelten.
77	4	1	l. H., das übergehaltene Achtel *c'* im dritten Viertel fehlt in 2) und ist anderwärts eine Viertelnote.
78	3	2	l. H., vierte Note: *d* statt *e* in 1), 2), 7), 13) und 14), abermals ein offenbarer Schreibfehler im Autograph.
80	2	4	l. H., drittletzte Note in vielen Handschriften: *A* statt *As*.
—	5	4	r. H., tiefste Stimme mehrfach: , also *h* statt *d'*.
81	2	4	r. H., das zweite Viertel der Oberstimme hat in 4), 10), 13) und 14) die abweichende Eintheilung: .
82	1	3	r. H., zweiter Takttheil der Oberstimme in 10): , also *c''* statt *b'*.
83	5	3	l. H., in 1), 2), 4) und 10) falsch:  statt: ; man vergleiche den letzten Takt der Gavotte II.
84	2	2	r. H., alle Vorlagen mit Ausnahme von 13) haben einen falschen Punkt hinter *fis'*. Der Taktart zufolge ist die Figur nur:  zu schreiben.
86	3	2	l. H., der zweite Takttheil wäre richtiger:  wiederzugeben; alle Vorlagen haben aber einen Punkt hinter *fis*.
—	—	—	l. H., dritter Takttheil in 3), 5), 6), 9) und 11) abweichend: , also *H* statt *B*.

Sechs kleine Suiten, genannt Französische Suiten.

Vorlagen: 1) B. B. P. 224, das kleinere Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1722). Es enthält die erste, zweite und dritte Suite leider nur unvollständig, die sechste garnicht, also vollständig nur die vierte und fünfte. Von der ersten fehlen die Allemande, ein Theil der Courante und die fünf letzten Takte der Gigue, von der zweiten die Allemande, der erste Theil der Courante und die Gigue vom 13ten Takt an, von der dritten endlich die Courante, die Sarabande und die zehn ersten Takte der Anglaise. Menuet der zweiten und Menuet und Trio der dritten Suite finden sich hier als Nachträge am Schluss beigefügt; die vierte hat keinen Menuetsatz.

2) B. B. P. 225, das grössere Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725). Dasselbe giebt nur die erste Suite vollständig und von der zweiten die Allemande, die Courante und den grösseren Theil der Sarabande. Die Handschrift ist sehr flüchtig.

3) B. B. P. 418, das sogenannte Rust-Wagener'sche Autograph, mit dem Titel: «*Sex Sviten pur le Clavesin compossee par Mos: J. S. Bach*», enthält von den französischen Suiten die erste, zweite, dritte und vierte vollständig, daneben noch zwei Suiten in A-moll und Es-dur, welche in Jahrgang XXXVI Seite 3—13 mitgetheilt sind, wo man auch (Seite 236) das in dieser Handschrift der vierten Suite nachträglich hinzugefügte Menuetsätzchen findet.

4) Heinrich Nicolaus Gerber's Abschriften im Besitz des Herrn Dr. Erich Prieger in Bonn. Wahrscheinlich schon 1725—26 angefertigt, sind diese sorgfältigen Copieen nächst 1) und 3) wohl die wichtigste Vorlage für die französischen Suiten. Die Reihenfolge derselben ist eine andere als die gewöhnliche, und Nr. VI erscheint als «*Suite avec prélude*», indem das Praeludium in E-dur aus dem ersten Theil des wohltemperirten Clavieres vorangestellt ist.

5) B. B. P. 304 (Fischhof); saubere, nicht sehr alte Abschrift in anderer Reihenfolge.

6) B. B. P. 420: «*6 Suittes des Pieçes pour le Clavecin comp. par Jean Seb. Bach*»; gute alte Handschrift, in welcher die dritte Suite fehlt; an ihrer Stelle steht jene oben unter 3) erwähnte zweite Es-dur-Suite.

7) B. B. P. 548, spätere Copie der 6 Suiten.

8) B. B. P. 212 (Forkel), alte Handschrift, welche nur Allemande, Loure und Gigue der fünften Suite enthält.

9) B. B. P. 215 (Voss-Buch), giebt nur die Allemande der zweiten Suite.

10) B. B. P. 274, eine alte Handschrift der zweiten Suite.

11) B. B. P. 289 (Voss-Buch), enthält nur die vierte Suite, und zwar mit einem in Jahrgang XXXVI Seite 234 mitgetheilten Praeludium und einer Gavotte II.

12) B. B. P. 514, gute alte Handschrift der dritten Suite.

13) B. B. P. 804 (Kellner), enthält nur die dritte Suite.

14) Amal. B. Nr. 50.

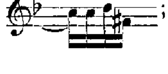
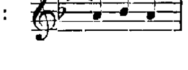
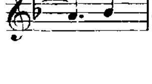
15) Amal. B. Nr. 76 (Kirnberger).

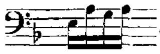
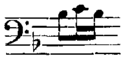
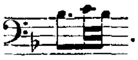
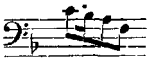
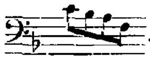
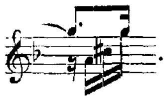
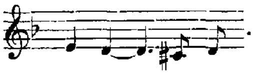
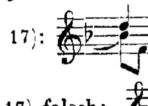
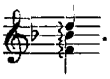
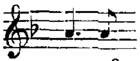
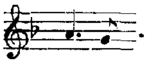
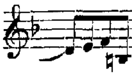
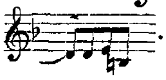
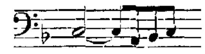
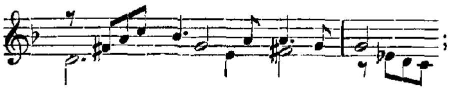
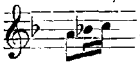
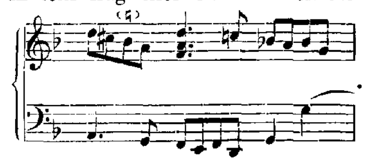
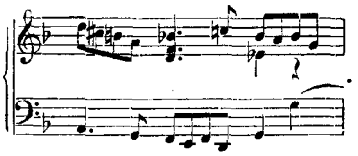
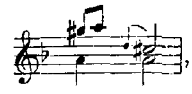
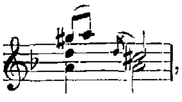
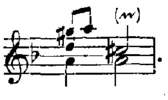
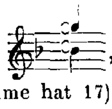
16) A. Peters, Nr. 202 (Griepenkerl und Roitzsch).

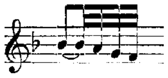
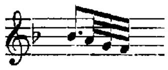
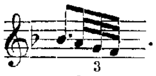
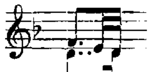
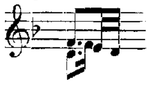
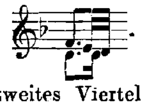
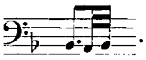
17) A. Breitkopf & Härtel (Reinecke).

18) A. Bischof, Band II Seite 10—53.

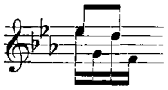
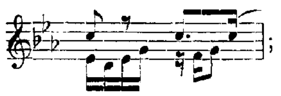
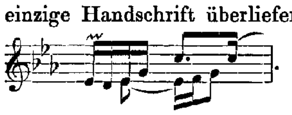
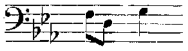
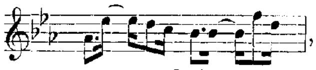
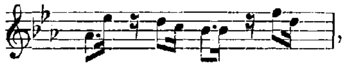
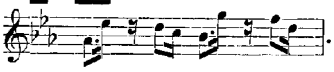
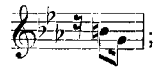
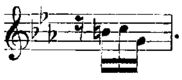
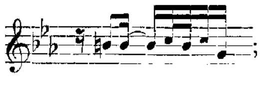
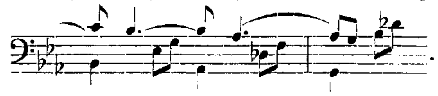
Suite I, D-moll.

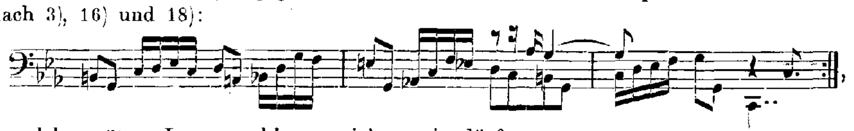
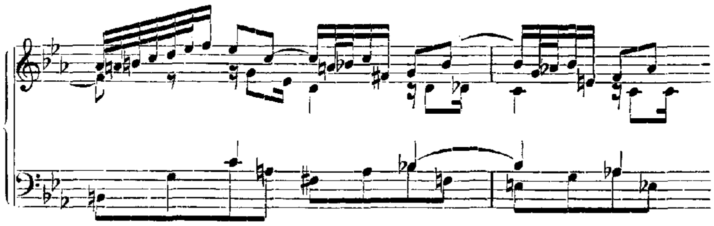
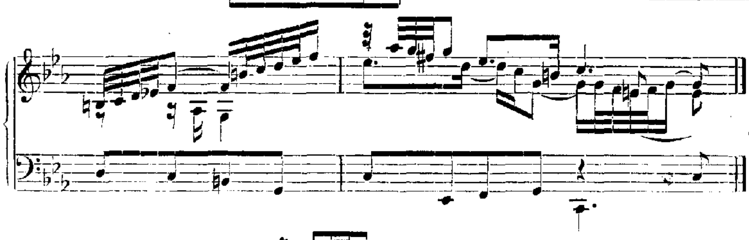
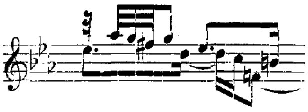
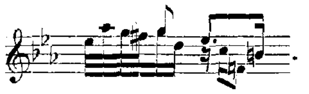
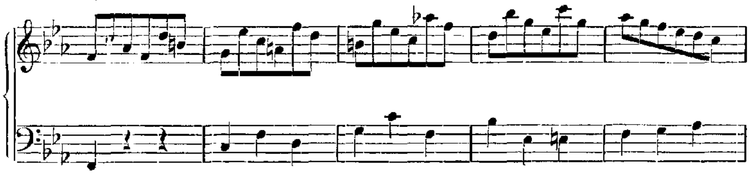
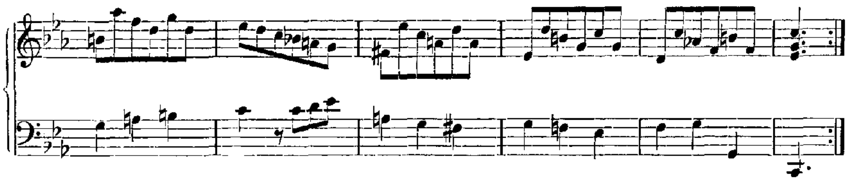
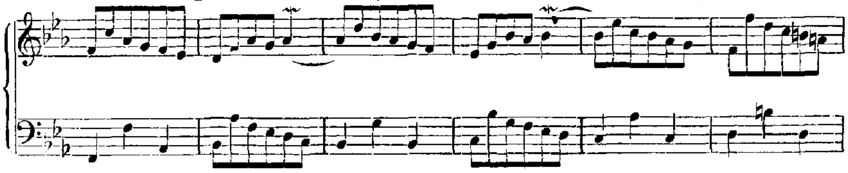
Seite	System	Takt	
89	1	2	r. H., letzte Note der Oberstimme in 5) und 17): *c''* statt *cis''*.
—	—	3	r. H., erstes Viertel der Mittelstimme in 5), 16) und 17): ; alle anderen Vorlagen haben *f'*.
—	2	1	r. H., letztes Viertel der Oberstimme in 2) und 17) abweichend:  statt: .

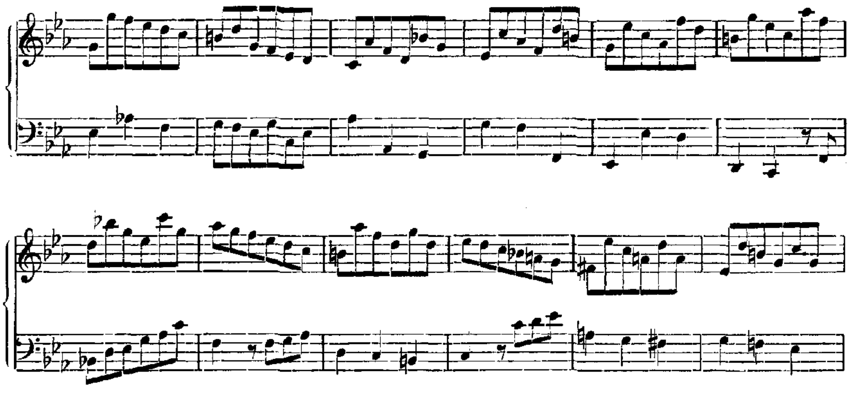
Seite	System	Takt	
89	2	2	l. H., zweites Viertel in 3) die gute Variante: .
—	3	1	l. H., erstes Viertel in 3), 5), 6), 7) und 18):  statt des besseren: .
—	4	1	r. H., die Viertelnote *e'* der Mittelstimme findet sich nur in 17).
—	5	2	l. H., in 2), 4), 5), 6), 14), 16) und 17):  statt: .
—	—	3	r. H., vorletzte Note in 5), 7), 14) und 15): *c''* statt *a'*, in 6): *g'*.
—	6	3	r. H., drittes Viertel in mehreren Handschriften und in 17): statt des richtigeren: .
90	1	1	r. H., die Bindung des *g'* nach dem nächsten Takt ist jedenfalls richtig, findet sich aber nur in 14), 15) und 17).
—	—	3	r. H., untere Stimme nach 3) und 16): .
—	2	1	r. H., haben im dritten Takttheil 5), 7), 14), 15) und 17): *cis''* statt *c''*.
—	—	—	l. H., im dritten Takttheil nach 17): *f* statt *fis*; als letztes Achtel kommt statt *g* auch *fis* vor.
—	3	1	r. H., viertes Viertel in 5), 7), 14), 15) und 17):  statt: .
—	—	2	r. H., zweiter Takttheil der Oberstimme in 17) falsch:  statt: .
—	—	4	r. H., Mittelstimme falsch in 2) und 17):  statt: .
—	5	1	l. H., in 14) und 15):  statt: .
—	—	2	r. H., in 1), 3), 4), 5), 6), 7), 14), 15) und 18): ; die vollere Lesart von 2) scheint uns besser.
—	—	4	r. H., in 5) und 7): , in 3) ursprünglich *h'* mit Correctur *b'*.
—	7	2	Diesen in sehr fraglicher Gestalt überlieferten Takt ändern 5) und 17) so ab: . Besser wäre vielleicht: .
91	2	2	r. H., in 5) und 7): , in 17): , besser: .
—	—	4	l. H., einen kurzen Vorschlag vor *B* haben 3), 16) und 18).
—	3	3	r. H., vor dem dritten Achtel der Oberstimme *b''* in 16) die Verzierung: .
—	—	4	r. H., erstes Viertel in 3): , also mit Vorschlägen.
—	—	6	r. H., in der unteren Stimme hat 17) *f'* statt *a'*.

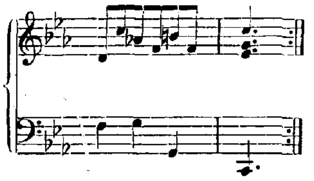
Seite	System	Takt	
91	6	9	l. H., obere Stimme in 16): ∾ vor *c'*.
—	7	2	l. H., obere Stimme in 17): *es* statt *e*, was richtig sein dürfte.
92	1	3	r. H., erste Note der Mittelstimme in 5), 7), 14), 15): *f'* statt *e'*.
—	7 u. ff.		Die in der Gigue immer wiederkehrende Figur:  ist in allen Vorlagen mit Ausnahme von 16) nach alter, ungenauer Schreibweise durch:  wiedergegeben, in 17) sogar unrichtig durch: .
93	1	2	r. H., in 16) unrichtig: , in 5), 7) und 17): ; richtig ist: .
—	—	—	l. H., zweites Viertel in 2) und 6): .
—	3	4	r. H., letztes Viertel der Mittelstimme mit *tr* in 5), 16) und 17).
—	4	1	l. H., letztes Viertel in vielen Vorlagen ohne den autograph überlieferten Triller.

Suite II, C-moll.

Seite	System	Takt	
94	1	1	r. H., zweites Viertel ist in 5) und 9):  geschrieben, ebenso die gleiche Figur durch die ganze Allemande.
—	—	—	r. H., zweite Takthälfte in 17): ; die Achtelnote *c''* ist durch keine einzige Handschrift überliefert und haben die besten Vorlagen: .
—	—	2	l. H., Bass in 3) und 16): .
—	2	1	r. H., Oberstimme im ersten Viertel in 5), 16) und 17): *e''* statt *es''*.
—	—	3	r. H., Mittelstimme in 2), 3), 16) und 18): , in 4), 14) und 15): , in 5) und 17): .
—	3	1	r. H., letztes Viertel der Mittelstimme in einigen Handschriften, sowie in 17): ; besser in 2), 3), 4), 16) und 18): .
—	4	1	r. H., zweites und drittes Viertel der Oberstimme in 16): ; ähnlich auch im folgenden Takt.
—	—	3 u. f.	l. H., haben 3), 4), 16) und 18) eine in den übrigen Vorlagen fehlende Mittelstimme: .

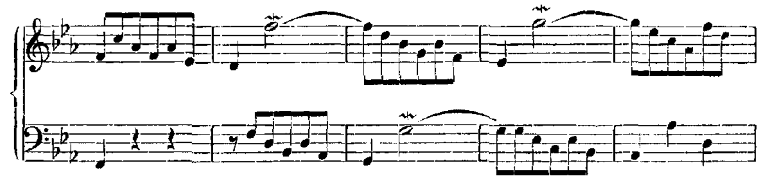
Seite	System	Takt	
94	5	1	r. H., viertes Viertel haben 14), 15) und 17) noch eine Viertelnote *g'*, welche zu beseitigen ist.
—	—	2	l. H., ein übergebundenes Achtel *c'* und ein *g* der Mittelstimme finden sich nur in 3) und 18).
—	6	2	r. H., Mittelstimme hat in den meisten Handschriften, sowie in 17) das *as'* herübergebunden, in 3), 4), 16) und 18) dagegen steht statt desselben eine Achtelpause.
—	7	1—3	l. H., nach 3), 16) und 18):  welche spätere Lesart wohl vorzuziehen sein dürfte.
—	—	—	Abweichend in 4):  
—	—	3	r. H., in 3), 16) und 18):  , in den übrigen Vorlagen: 
95	5	8 u. ff.	Der Schlus[8] der Courante ist in vier verschiedenen Lesarten überliefert; die hier abgedruckte haben 2), 5), 6), 7), 10), 14), 15) und 17); in 1) dagegen findet sich der kürzere Schluss:   welcher vom fünften Takte an mit der ersten Lesart übereinstimmt. Ei ne grössere Verschiedenheit zeigt die durch 3), 16) und 18) vertretene Verlängerung desSchlusses: 

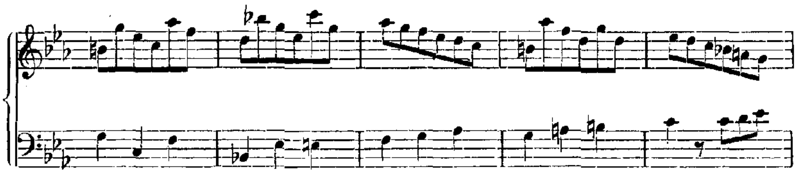




Endlich findet sich derselbe in 4) noch in folgender

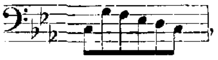
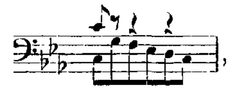
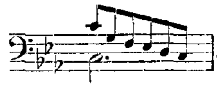
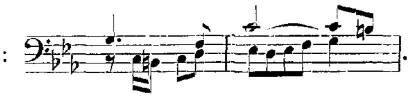
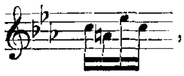
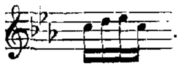
Gestalt:

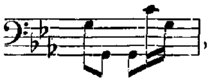
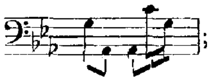
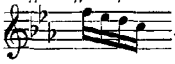
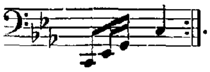
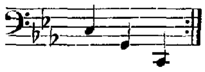
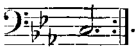
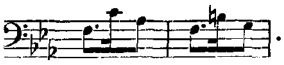
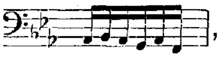
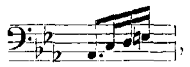
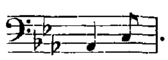




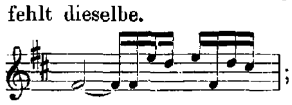
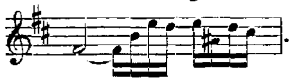
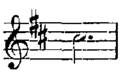
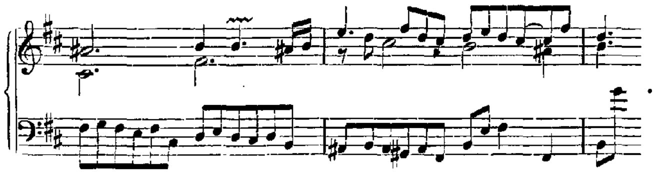
etc.

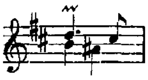
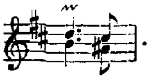
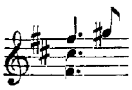
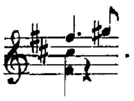
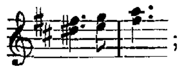
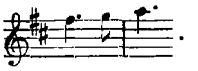
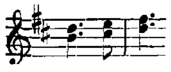
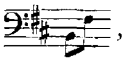
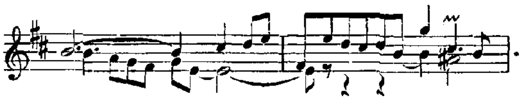
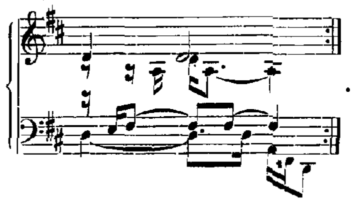
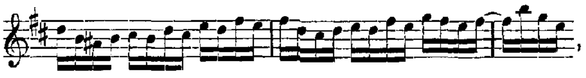
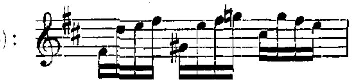
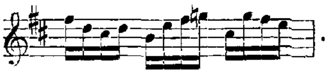
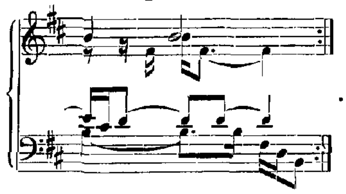
übereinstimmend mit den übrigen Vorlagen. Welche von diesen Lesarten Bach endgültig beibehalten haben würde, dürfte schwer zu entscheiden sein.

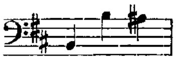
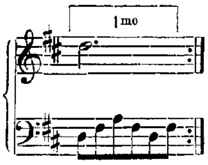
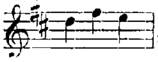
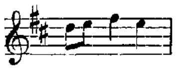
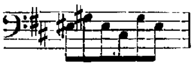
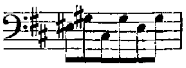
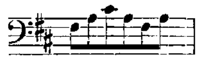
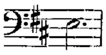
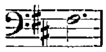
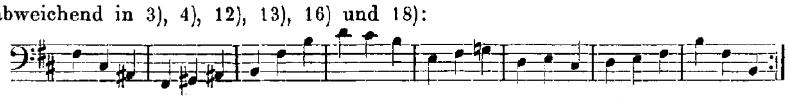
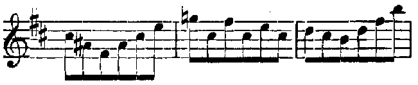
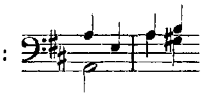
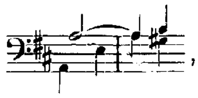
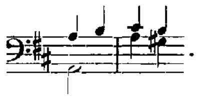
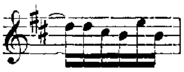
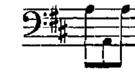
Seite	System	Takt	
96	1	1 u. ff.	r. H., die Vorschläge vor *g''*, *f''*, *h'* und *as''* finden sich nur in 2), 17) und z. Th. auch in 16).
—	2	4	r. H., zweite Note in 14) und 15) falsch: *h'* statt *b'*.
—	3	2	l. H., obere Stimme in 1), 3), 4), 10), 16) und 18) mit einer Viertelnote *g* beginnend.
—	5	2	l. H., in 3), 5), 10) und 18): , vollständiger in 6), 7), 14), 15) und 16): , weniger gut in 1), 4) und 17): .
—	6	3—4	l. H., in 5), 6), 7), 14) und 15) abweichend: .
—	—	4	r. H., Oberstimme im zweiten Viertel nach den besten Vorlagen *h''* und *a''*, nach 6), 14), 15), 16) und 17): *b''* und *as''*.
97	3	2	r. H., zweites Viertel in 17) falsch: , statt: . Die Note *a'* ist eine höchst zweifelhafte Correctur in 1).

Seite	System	Takt	
97	5	3	l. H., zweite Takthälfte in 6), 10) und 16): , die übrigen Vorlagen haben: ; in 3) ist *G* erst hineincorrigirt.
—	6	2	r. H., im ersten Viertel haben 5), 7), 14), 15), 16) und 17): *as'* statt *a'*; letzteres ist richtig.
—	—	3	r. H., zweites Viertel in 5) und 17): .
—	—	—	l. H., zweite Takthälfte in 6), 7), 14) und 15): .
98	1 u. ff.		Der Menuettsatz steht in 1) abgesondert und von anderer Hand mit der Bezeichnung «*Menuet del Sig: J. S. Bach*»; auch in 5), 6) und 10) hat er seinen Platz hinter der Gigue. In 6) ist als «*Menuet II.*» noch ein im Jahrgang XXXVI, Seite 236, mitgetheiltes kleines Stück hinzugefügt.
—	2	6	l. H., zweites Viertel in 5) und 10): *G* statt *c*.
—	5	7	l. H., in 5), 6), 10), 16) und 17): , dagegen in 1), 3), 4), 7), 14), 15 und 18) nur: . Eine analoge Abweichung schon vorher beim Schluss des ersten Theiles.
—	6 u. ff.		Die Gigue hat in 3), 4) und 18) zahlreiche Verzierungen (~ und ~), welche sich in den übrigen Vorlagen nicht finden.
99	2	9	r. H., zweite Note in 6), 7), 10), 14), 15) und 17): *b'*, in 3), 4), 5) und 18) richtiger: *c''*.
—	5	9—10	r. und l. H., in 5), 7), 14), 15) und 17): *as'* und *as*, in 3), 4), 6), 10), 16) und 18): *a'* und *a*; letzteres ist vorzuziehen.
—	6	5—6	l. H., in 5) und 17) falsch: , statt: .
—	—	9	l. H., in 5), 6), 10) und 17): , in 16) (nach einer späteren Correctur in 3): , sonst nur: .
—	7	6	r. H., zweite Note in 7), 14) und 15): *c''* statt *d''*.

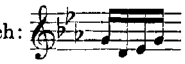
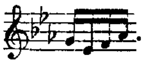
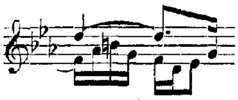
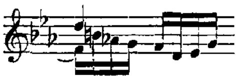
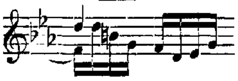
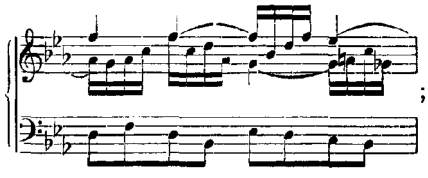
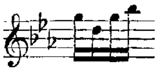
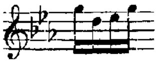
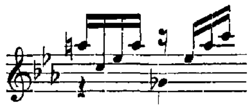
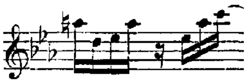
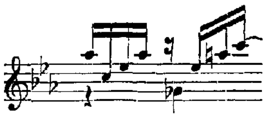
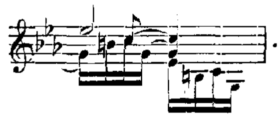
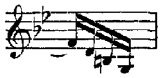
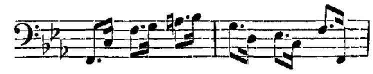
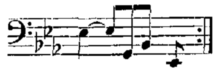
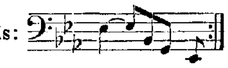
Suite III, H-moll.

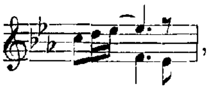
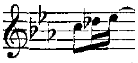
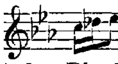
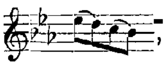
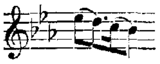
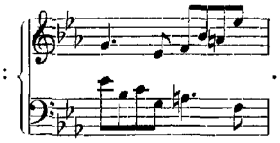
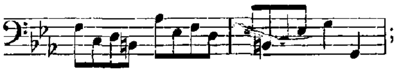
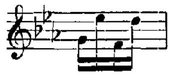
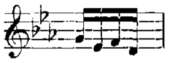
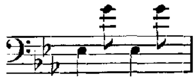
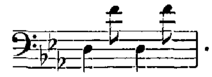
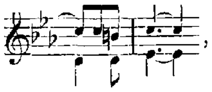
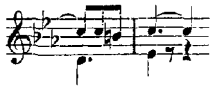
Seite	System	Takt	
100	3	3	l. H., eine Sechzehntelnote *Fis* findet sich zu Anfang des Taktes in 3), 4) und 18), in den übrigen Vorlagen fehlt dieselbe.
—	—	—	r. H., in 1), 5) und 17): ; die übrigen Vorlagen haben: .
101	1	1	r. H., für die zweite Takthälfte dürfte in der Mittelstimme wohl:  zu ergänzen sein.
—	—	3 u. ff.	Völlig abweichend in 12): 

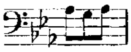
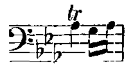
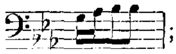
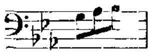
Seite	System	Takt	
101	2	1	r. H., ein Vorschlag *h'* vor der ersten Note *e''* findet sich in 3) und 18). Die letzte Note ist in 7), 14) und 15): *e''* statt *fis''*.
—	—	4	r. H., vor *cis''* haben 3), 4) und 18) einen Vorschlag *d''*. Der letzte Takttheil in 17) abweichend:  statt: .
—	3	4	*r. H., zweiter Takttheil fast in allen Vorlagen:* , *nur in 12) besser:* .
—	5	1—2	r. H., in 3), 4), 7), 12) und 18): ; die übrigen Vorlagen haben nur: .
—	6	4 u.f.	r. H., in 3), 4), 7), 12) und 18): , während die übrigen Vorlagen nur die oberen Noten geben.
—	7	2	l. H., zu Anfang in den Vorlagen theils: , theils nur ein Viertel *H*.
—	—	3—4	r. H., in 3), 16) und 18): .
102	2	4	Die Wiedergabe dieses Taktes ist meist ungenau; richtig dürfte sein: .
—	4	2	l. H., erste Note in 3): *d*, in 7): *dis* statt *cis*.
—	—	4	r. H., fehlt die Note *a'* in 5), 7), 14) und 15).
—	6	1—3	r. H., abweichend in 12) und 13): , der zweite Takt in 4), 5), 6), 7), 14) und 15): , dagegen in 3), 16) und 18): .
—	—	2	l. H., ist die Bindung von *d* zu *d*, welche einige Handschriften und 16) und 17) haben, zu beseitigen.
—	—	4	Dieser Schlusstakt ist ebenfalls meist ungenau notirt; dem des ersten Theiles entsprechend müsste er lauten: .
—	7		In 3), 4), 7), 12), 13), 14), 15), 18) folgt auf die Sarabande die (mehrfach «Gavotte» genannte) Anglaise, in 5), 16) und 17) dagegen der Menuettsatz; letzterer steht in 1) und 13) am Ende hinter der Gigue, in 3) auf besonderem Blatt von anderer Hand.

Seite	System	Takt	
102	7	1	l. H., in 3), 4), 12), 13), 16), 18): .
103	2	3	Den zurückleitenden Takt:  haben nur 3), 4), 12), 13), 16) und 18).
—	—	7	r. H., in mehreren Vorlagen: , nach 3), 4), 16) und 18) besser: .
—	3	1	l. H., in einigen Vorlagen: , nach 3), 4), 16) und 18): , was vorzuziehen sein dürfte.
—	—	3	l. H., in 3), 4), 12), 13) und 16) die weniger gute Lesart: .
—	—	5 u. 7	l. H., in 3), 4), 12), 13), 16) und 18) nur  und  statt der wohl besseren Viertelbewegung.
—	4	1 u. ff.	l. H., abweichend in 3), 4), 12), 13), 16) und 18): .
—	—	1—3	r. H., abweichend in 3), 4), 12), 13), 16) und 18): .
—	5 u. ff.		Das Trio fehlt in 13). Die Vorlage 12) giebt ein anderes, in Jahrgang XXXVI Seite 237 mitgetheiltes Trio.
—	7	3	r. H., letzte Noten der Mittelstimme in 17): *a' g'* statt *ais' h'*.
104	3	1—2	l. H., in 3), 4), 16) und 18): , in 12): , in 1) und den übrigen Vorlagen: .
—	3	2	r. H., letzte Note in 12), 13), 14) und 15): *fis''* statt *gis''*, was an sich nicht unwahrscheinlich ist, aber in Widerspruch mit den Autographen 1) und 3) steht.
—	—	5	l. H., im zweiten Viertel in 1), 3), 4), 7), 12), 13) und 18): *e* statt *eis*.
—	5	4	l. H., letztes Viertel in 3), 12), 13) und 18): *H* statt *d*.
105	1	7	r. u. l. H., letzte Noten in 5), 13) und 17) falsch: *e''* und *g* statt *d''* und *fis*.
—	3	7	l. H., vorletzte Note in 5), 7), 14), 15) und 17): *dis* statt *d*.
—	4	3	r. H., der Schritt *a'—e''* zu dem *gis* der l. H. ist auffällig, doch ist die Überlieferung dieses Taktes in allen Handschriften eine übereinstimmende. Vielleicht wäre:  richtiger.
—	—	4	l. H., in 5) und 17) zuletzt *g* statt *e*.
—	5	2	r. H., letzte Note in 16): *dis''* statt *e''* (nach einer Correctur in 3), welche uns nicht maassgebend zu sein scheint).
—	6	3	l. H., nach einer Correctur in 3) findet sich in 4) und 18) die Lesart: .

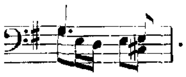
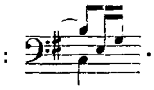
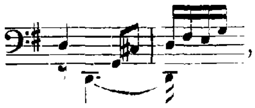
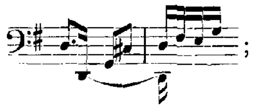
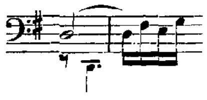
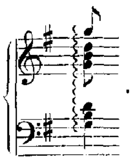
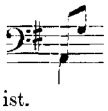
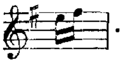
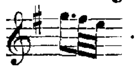
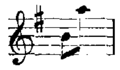
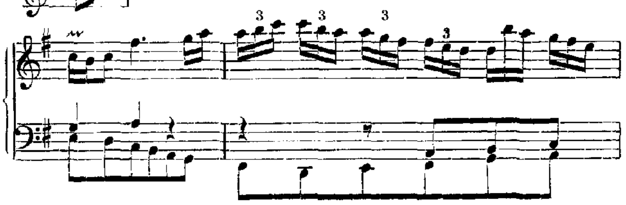
Suite IV, Es-dur.

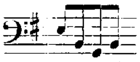
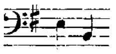
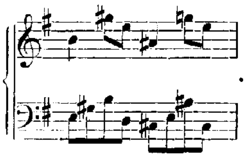
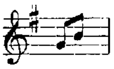
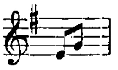
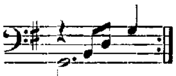
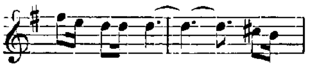
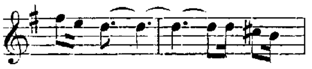
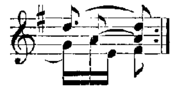
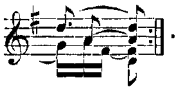
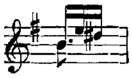
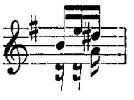
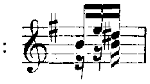
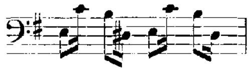
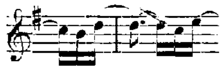
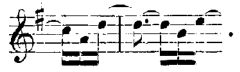
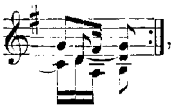
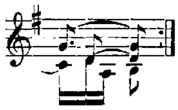
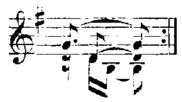
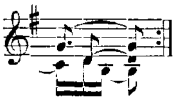
Seite	System	Takt	
			Ein Praeludium giebt nur die Vorlage 11) und ist dasselbe in Jahrgang XXXVI Seite 234 mitgetheilt.
106	1	2	r. H., haben 5), 7), 11), 14), 15) und 17) Bindungen von *f'* zu *f'* und *g'* zu *g'*.
—	2	1	r. H., erstes Viertel in 1), 5), 7), 11), 14) und 15) falsch:  statt: .
—	3	2	r. H., zweites und drittes Viertel in 3), 6), 11), 16): , in 1), 5), 17) und 18): , in 7), 14), 15): . Es dürfte wohl der ersten Lesart der Vorzug gebühren, jedoch nur wenn die zweite Note der Mittelstimme nicht *as'* sondern *a'* sein soll; das ♮ kann im Autograph leicht vergessen sein.
—	—	—	l. H., fehlt in mehreren Vorlagen das ♮ vor dem zweiten Achtel *a*.
—	4	1	abweichend in 6), 11) und 16):  ; ebenso auch eine Correctur in 3).
106	4	3	r. H., drittes Viertel in 3) und 16) falsch:  statt: .
—	5	1	r. H., in 6) und 16): , in 17): , in 11): , wo vermuthlich das ♮ vor dem ersten *a* vergessen ist.
—	—	2	r. H., in 3), 6), 11) und 16): .
—	—	3	r. H., im dritten Viertel fehlt in vielen Vorlagen das ♮ vor *a'*.
—	—	—	r. H., letztes Viertel der Mittelstimme in 3) (corrigirt) und in 6): .
107	1	1	r. H., die Bindung des Viertels *b* mit der vorhergehenden Auftaktnote in 17) ist falsch.
—	3	1—2	l. H., in 11) abweichend: .
—	4	3	r. H., letzte Note *f'* in 11) und 17) mit dem folgenden *f'* gebunden.
—	5	4	r. H., dritte Note in 7), 14), 15) und 17): *es''* statt *e''*.
—	—	5	r. H., letzte Note *c''* in 11) und 17) mit dem folgenden *c''* gebunden.
—	7	1	l. H., zweite Note in 6) und 16): *f* statt *c'*, ebenso eine Correctur in 3).
—	—	5	l. H., theils: , theils: ; letzteres besser übereinstimmend mit dem Schluss des ersten Theiles.

Seite	System	Takt	
108	1	1	r. H., erstes Viertel in 3), 11) und 16): , also die erste Note zugleich als Viertel gehalten; ebenso auch weiter bei derselben Figur.
—	—	3	l. H., in mehreren Vorlagen nur *c* und *as*, ohne: *es*.
—	2	1	r. H., in 6), 11) und 16): , ebenso auch eine Correctur in 3).
—	3	2	r. H., zweite Note in 3), 4) und 16): *a''* statt *as''*; letzteres ist entschieden vorzuziehen.
—	—	3—4	l. H., in 6), 11) und 16): ; dieselben Zusätze sind in 3) nachgetragen.
—	4	3	l. H., drittes Achtel in 17): *d'* statt *des'*. Das fünfte Achtel *b* ist in den meisten Vorlagen zugleich als Viertel nach dem folgenden Takt hinübergebunden.
—	—	5	r. H., erstes Viertel in 3), 4), 11), 16) und 18):  statt: .
—	5	1—2	r. H., hat im ersten Viertel nach 1), 3), 4), 5), 14), 15), 16), 17) und 18) den Rhythmus: , in 6), 7) und 11) dagegen: , was entschieden richtiger scheint.
109	1	1	r. H., in 5), 7) und 16): , in 1), 6), 11), 14), 15) und 17): , in 3), 4) und 18) richtiger: .
—	—	2	abweichend in 6), 11) und 16): .
—	2	4	r. H., letzte Note in 1), 5), 6), 7), 11), 14), 15), 16) und 17): *fis'* statt des richtigeren *a'*.
—	3	1	l. H., zweite Note in 6), 11) und 16): *as* statt *f*.
—	—	2—3	l. H., abweichend in 6), 11) und 16): ; ebenso eine Correctur in 3).
			Eine Gavotte II hat nur die Vorlage 11); dieselbe ist in Jahrgang XXXVI Seite 235 abgedruckt, wo auch ein Menuettsatz mitgetheilt ist, der sich als Nachtrag in 3) und ausserdem noch in 6), 16) und 18) findet. Letzterer ist jedenfalls ächt, in Bezug auf die Gavotte II muss dies dahingestellt bleiben.
—	6	2	r. H., im letzten Viertel in 1), 5), 6), 7), 14), 15) und 17): *a''* statt *as''*; dass letzteres richtiger ist, ergiebt sich aus dem entsprechenden Takt im zweiten Theil des Air.
110	3	3	r. H., im zweiten Viertel schon: *d''*; einige Vorlagen haben *des''*.
—	5	3	r. H., letztes Viertel in 3), 4), 16) und 18): ; die übrigen Vorlagen haben: .
			Die Vorlage 11) schliesst mit dem Air; die Gigue fehlt.
111	3	6	r. H., im zweiten Accord haben 7), 14), 15) und 17): *b'* statt *as'*.
—	4	1 u. 3	l. H., in 3) (Correctur), 6) und 16):  und: .
—	—	2	l. H., in 5), 7) und 17) falsch: *a* statt *as*.
—	5	2—3	r. H., in 5): , in den übrigen Vorlagen: .

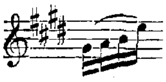
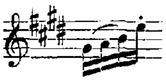
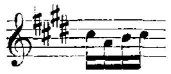
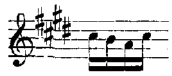
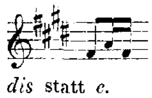
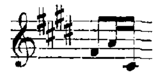
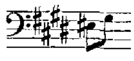
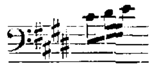
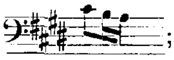
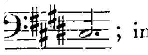
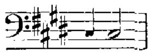
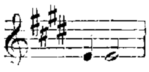
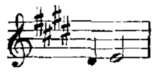
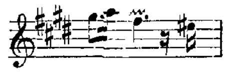
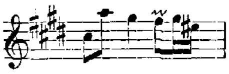
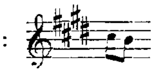
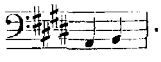
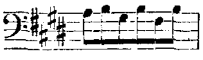
Seite	System	Takt	
111	5	6	r. H., dritte Note in 1), 5), 7), 14), 15) und 17) falsch: *es''* statt *c''*
—	6	4	l. H., zweiter Takttheil in 5), 7), 14), 15) und 17):  statt des richtigeren: .
—	7	2	l. H., zweiter Takttheil in 5), 7), 14), 15) und 17): ; dieselbe Lesart ist in 1) von anderer Hand hineincorrigirt, doch ist wohl das einfache:  vorzuziehen.

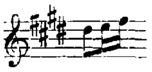
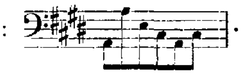
Suite V, G-dur.

Seite	System	Takt	
112	1	1	r. H., letztes Viertel fehlt in 5), 7), 8), 15) die Note *h'*, welche in den übrigen Vorlagen als Viertel, in 6) richtiger als Achtel angegeben ist.
—	2	4	l. H., zweite Takthälfte in 7) abweichend: .
—	5	3	l. H., drittes Viertel in 4): .
—	7	1—2	l. H., in 4) und 6): , in 5) und 8): ; sonst nur: . Die Lesart von 4) dürfte die beste sein.
113	1	1	Die Vorlage 4) giebt den ersten Accord voller: .
—	—	—	r. H., letzte Note in 17) falsch: *d''* statt *c''*.
—	4	1	l. H., drittes Viertel in 5) und 6): , also *A* zugleich als Viertel, was dem Schluss des zweiten Theiles analog ist.
—	—	2	l. H., haben 5) und 6) einen Auftakt *d'* statt .
—	—	3	l. H., zweite Note in 7), 14) und 15): *cis'* statt *c'*.
114	3	1	r. H., haben 4) und 6) statt des letzten Achtels *fis''*: .
—	4	1	r. H., erstes Viertel in 4), 5), 6) und 17): .
—	5	4	r. H., drittes Viertel in 17): .
115	2	1 u. 2	Variante in 4), 5) und 6): 

Seite	System	Takt	
115	6	2	l. H., in 4), 5), 6) und 17):  statt: .
116	4	3	in 4), 5) und 6) abweichend: .
117	1	2	r. H., letztes Viertel in 5), 7), 14), 15), 16) und 17) falsch:  statt: .
—	—	5	l. H., in 4), 5), 6) und 17): , gut passend für das erste Mal.
—	2 u. ff.		Die Loure fehlt in 4) und 6), und ist in 5), 8) und 17) irriger Weise «*Bourrée II*» betitelt. Mehrfach fehlen die für das Hauptmotiv unentbehrlichen Vorschläge.
—	5	3	l. H., hat *c* in fast allen Vorlagen einen überflüssigen Viertelstiel.
118	1	3	r. H., die Mittelstimme beginnt in 17) mit *a'* statt *g'*.
—	4	3 u. 4	r. H., Oberstimme in 7), 11), 15) und 16): , in den übrigen Vorlagen: .
—	6	4	r. H., in 5), 8) und 17): , in den übrigen Vorlagen: .
119	4	3	r. H., letzter Taktheil in 1), 17) und 18): , in 4), 5), 6), 8):  und in 7), 14) und 15): .
—	—	4	l. H., in 4), 5), 6), 8) und 16): .
—	7	1—2	r. H., Oberstimme in 4), 5), 6), 8), 14), 15) und 17) falsch:  statt: .
—	—	4	r. H., in 5 (und 17): , in 8): , in 7), 14) und 15): , in 1), 4), 6), 16) und 18): .

Suite VI, E-dur.

Seite	System	Takt	
			Zu Anfang dieser Suite steht in 4) das Praeludium in E-dur aus dem ersten Theil des wohltemperirten Clavieres.
120	1	1	r. H., *erstes und drittes Viertel ist die Figur in 5):*  , *in 6) und 14):*  bezeichnet, ebenso im weiteren Verlauf der Allemande.
—	1	3	r. H., zweite Note in 7) und 15): *d''* statt *dis''*.
—	2	1	r. H., zweite Note in 6) und 17): *dis''* statt *e''*.
—	4	4	r. H., zweite Note in 4): *h'* statt *his'*.
—	5	1	r. H., drittes Viertel in 17) falsch:  statt: . Die erste Note des letzten Viertels in 16) und 17): *e''* statt *fis''*.
—	6	2	r. H., zweites Viertel in 5) und 17) falsch:  statt: .
121	3	3	l. H., letzte Note in 5), 16) und 17) falsch: *dis* statt *e*.
—	4	2	l. H., zweites Achtel in 5), 6), 7), 14), 15), 16) und 17): *dis*, in 4) und 18): *h*.
—	5	3	l. H., in 7), 14), 15) und 17): , in 4), 5), 6), 16) und 18): .
—	7	2	l. H., in 5), 7), 14), 15), 16) und 17): , in 4), 6) und 18): ; ersteres wohl vorzuziehen.
122	1	2	l. H., Bass meist nur: ; in 4) und 18): .
—	—	3	r. H., haben 4), 6) und 18) zu Anfang noch eine Viertelnote *fis'*, l. H., dieselben im zweiten Viertel noch: *gis* dazu.
—	2	1	r. H., Mittelstimme in 16) und 17) abweichend:  statt: .
—	—	—	l. H., in der Mittelstimme fehlt mehrfach eine halbe Note *cis'*, welche nur 4), 6) und 18) haben.
—	3	2	r. H., Oberstimme in 6): ; zweite Note der Mittelstimme in 17): *his'* statt *h'*.
—	4	1	r. H., Oberstimme in 4) und 18): .
—	6	4	r. H., zweites Viertel überall: , nur in 4) einfach: ; ebenso im zweiten Theil der Gavotte. Die erstere Lesart ist vorzuziehen.
—	7	5	r. H., falsche Bindung des letzten Viertels *gis''* der Oberstimme zum nächsten Takt hinüber in mehreren Vorlagen; das *h'* der Mittelstimme ist die hinüber zu haltende Note.
123	2	5	l. H., *zweite* Takthälfte in 4) abweichend: .
—	3 u. ff.		In 4) ist dieser Satz «*Menuet Polonaise*» benannt; der andere Menuettsatz steht ganz zuletzt.
—	3	2	l. H., in den meisten Vorlagen: , nur 4) und 18) haben: .

Seite	System	Takt	
123	3	2	r. H., über *c''* in 17): *tr*, in 16): ∾; richtiger ist: ∼.
—	4	4	r. H., erstes Viertel in 6), 7), 14) und 15) falsch: .
—	6	3	l. H., in 4) und 6): .
124	1 u. ff.		Auf die Polonaise folgt in 7), 14), 15) und 18) zunächst der Menuett und dann erst die Bourrée.
—	2	4	l. H., letzte Note in 5) falsch: *fis* statt *gis*.
126	2	3	l. H., letzte Note in 5), 16) und 17): *dis* statt *A*.
127	1	1	r. H., vorletzte Note in 5), 14), 15), 16) und 17) falsch: *fis''* statt *gis''*.
—	2	4	l. H., in 5), 6), 7), 14), 15), 16) und 17): *d* statt *A*. Beides ist möglich, *d* fast wahrscheinlicher.

Jena, im März 1895.

Ernst Naumann.

Joh. Seb. Bach's Instrumentalwerke.

Ergänzungsband.

Canons.
Suiten, Inventionen etc.
Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach.

Anhang.

I. Zu dem Violinconcert in A moll.
II. Zu der Cantate 188 „Ich habe meine Zuversicht".
III. Zu dem Wohltemperirten Clavier.

Nachträge und Bemerkungen.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft
zu Leipzig.

VORWORT.

Der vorliegende Jahrgang der Bach-Ausgabe ist der letzte mit Werken des Meisters, sie sind nunmehr, so weit sie irgend noch aufzufinden waren, vollständig veröffentlicht. Als das grosse Unternehmen, sie in einer gleichmässigen, monumentalen Gesammtausgabe zu vereinigen, im Juli 1850 in Angriff genommen wurde, konnte sich bei dem reichen, zum grossen Theil noch nicht durch den Druck bekannt gewordenen Material, das in der Königlichen Bibliothek in Berlin und an anderen Orten vorhanden lag, in keiner Weise übersehen lassen, welchen Umfang es annehmen, wann es sein Ende erreichen würde. Begreiflich ist es, dass man Alles, was nicht die vollste Gewähr der Ächtheit für sich hatte, für spätere Zeiten aufhob, der Hoffnung lebend, dass mit der Zeit auch der Rath kommen und nach und nach der Sachverhalt sich klären werde.

Es ist nicht meines Amtes, den Verlauf der Ausgabe in der angedeuteten Richtung hier weiter zu verfolgen und insbesondere der Schwierigkeiten zu gedenken, die sich der Redaction nach und nach in gesteigertem Maasse darboten. Ich erwähne nur, dass der erste Abschluss, der der weltlichen Cantaten, im Jahrgang 34, der Abschluss der Orgelcompositionen im Jahrgang 40, der der Claviercompositionen im Jahrgang 42 erfolgte. Die zuletzt angeführten beiden Jahrgänge hat Professor Ernst Naumann zu Ende gebracht, während ich mit Jahrgang 41 (abgesehen von der Lucas-Passion) die Kirchenmusikwerke jeglicher Art zu erledigen trachtete. Jahrgang 43 enthielt die übrig gebliebenen Kammermusikwerke und die «Clavierbüchlein» der Anna Magdalena Bach, Jahrgang 44 die Nachbildungen der Handschrift unseres grossen Meisters.

Für den gegenwärtigen letzten Jahrgang boten sich hauptsächlich noch einige Instrumentalcompositionen dar: drei Suiten, die schon gedruckt vorhanden sind, und zum ersten Male erscheinend: eine Sonate, vier Inventionen und eine Ouverture. Die Inventionen legitimiren sich durch die eigene Handschrift Bach's, wenn auch nicht durch seine Namensunterschrift; die Sonate und die Ouverture dagegen können sich durch die Vorlagen, die zum Druck benutzt worden sind, nicht empfehlen, sie müssen froh sein, wenn ihnen die Wahrscheinlichkeit Bach'scher Abkunft nicht aberkannt wird.

Das Clavierbüchlein für Friedemann Bach wird den Forschern, die Canons werden den Theoretikern von Interesse sein. Das «Wohltemperirte Clavier» im Anhang glaubte ich mit der Genauigkeit und Ausführlichkeit behandeln zu müssen, wie sie Franz Kroll im Jahrgang 14 zum Beispiel gegeben hat.

Noch bekenne ich, die ganze herrliche Reihe der Jahrgänge mit einem letzten Überblick messend, dass ich die Anzahl der verloren gegangenen Werke Bach's nicht für so bedeutend erachte, als man gemeinhin anzunehmen pflegt.

Doch jetzt zu dem Inhalt des Bandes im Besonderen!

Canons.

Der Bach-Biograph C. H. Bitter behauptet in seinem Buche «Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder» (I. 112) mit gutgläubiger Unbefangenheit, Sebastian Bach habe «bekanntlich an subtilen contrapunktischen Kunststücken eine grosse Freude gehabt» und sei wie sein Sohn Philipp Emanuel und sein Schüler Kirnberger, die beide sich gegenseitig Räthselcanons zuschickten, «ein grosser Liebhaber von solchen Kunststückchen» gewesen. In Übereinstimmung mit Bitter könnte man hieraus schliessen, dass Bach zum eigenen Zeitvertreib wie zum Zeitvertreib Anderer eine grosse Menge Canons aller Arten und viele sonstige contrapunktische Probleme angefertigt habe. Wie irrig doch! Bach hatte weder Zeit noch Lust dazu: er hatte Wichtigeres vor, um seinem Genius gerecht zu werden. Nur fünf solcher Sätzchen kennt man, die Bitter zu seiner Behauptung verleitet haben mögen, denn zu dessen Ehre wird man annehmen müssen, dass er die Canons in dem «Musikalischen Opfer» und in der «Kunst der Fuge», die canonischen Veränderungen über das Weihnachtslied, kurz alles im Kunstgeiste durch Bach Geborene nicht zu den «Kunststücken» in dem oben angegebenen Sinne gerechnet haben wollte.

Zu den Erläuterungen der fünf Canons mögen die Beziehungen, die sie ihrer Zeit zu gewissen Persönlichkeiten hatten, und die Umstände, die zu ihrer Entstehung Veranlassung gaben, bei dieser Gelegenheit etwas näher mit in's Auge gefasst werden.

* * *

Zu dem ersten Canon (Seite 131), dem ich anderwärts als in Marpurg's Werk nicht wieder begegnet bin, ist die Erläuterung Marpurg's an Ort und Stelle bereits mitgetheilt worden. Der Canon erscheint in allen acht Stimmen vollständig «ausgesetzt». Auf zwei Zeilen zusammengezogen sieht er sehr einförmig aus, und vom Clavier zum Klingen gebracht, könnte er eine musikalische Wirkung nicht ausüben; eine solche würde erst einigermassen hervortreten, wenn der erste Chor durch Streichinstrumente, der zweite Chor durch Blasinstrumente, oder umgekehrt, zur Ausführung käme; mehr noch, wenn sich die einzelnen Stimmen durch die Klangfärbung individuell von einander abzeichneten. In den gleichartigen Gängen würde dann die Gegensätzlichkeit bemerkbar werden, das Ganze würde ein schillerndes Gewand erhalten, dem man vorübergehend einen Reiz abgewinnen könnte. Es wäre überdies möglich, eine getragene Melodie über den Canon zu erbauen.

Es ist wahrscheinlich, dass Bach den Canon auf ausdrücklichen Wunsch Marpurg's angefertigt hat, der ein Beispiel auf alleinigem Grund des Dreiklanges von ihm haben wollte.

* * *

Der zweite Canon (Seite 132) ist nach dem Autograph Bach's mitgetheilt, das auf einem Stammbuchblatte in klein Queroctav aus dem Nachlasse des am 12. Februar 1871 verstorbenen Königl. Hannoverschen Generalconsuls und Bankdirectors Gustav Moritz Clauss in Leipzig für weitere Kreise wieder bekannt wurde. Es kam am 23. Januar 1872 durch List & Francke in Leipzig mit drei

unbedeutenden Bildnissen Bach's zur Versteigerung und wurde von dem Autographensammler Hermann Schulz für 22 Thaler 5 Ngr. erstanden.

Der Canon ist nur auf einer Zeile notirt und enthält die Schlüssel der vier Stimmen, wie auch die Zeichen für die Stimmeneintritte derweise angegeben, dass die Auflösung keine Mühe verursachen kann. Er ist sehr kunstvoll gestaltet, da die Folgestimmen jedesmal auf der Quinte der Vorgängerinnen einsetzen, woher es kommt, dass stellenweise die ganzen Tonstufen in halbe sich verwandeln.

Spitta setzt glaubwürdig auseinander, dass der Canon für Johann Gottfried Walther geschrieben worden sei, der damals Organist an der Hauptpfarr-Stadtkirche zu St. Petri und Pauli in Weimar war und daselbst am 23. März 1748 verstorben ist. Derselbe Walther ist es, der sich durch sein «Musikalisches Lexicon» sehr verdient gemacht hat, ein Buch, das noch heute als Quellenwerk seinen Werth behauptet.

* * *

Der dritte Canon (Seite 134) ist Herrn Hudemann gewidmet. Ludwig Friedrich Hudemann, so berichtet Karl Goedeke in seinem «Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung» (zweite Auflage, Band III Seite 343, Dresden 1887), war geboren am 3. September 1703 zu Friedrichstadt in Schleswig, besuchte das Gymnasium in Hamburg, studirte in Halle, Leipzig und Kiel Jurisprudenz, reiste durch Holland und Frankreich, wurde 1730 in Kiel Dr. jur., lebte dann in Hamburg, wo er sich mit Mattheson befreundete, und starb am 16. Februar 1770. Er war, so füge ich hinzu, einer der Ersten, der seiner Bewunderung für Bach durch ein Sinngedicht Ausdruck gab, weshalb er den Verehrern des Meisters lieb und werth geworden ist*). Der Canon wird gewissermassen die Antwort gewesen sein, die Bach dem Dichter gegeben hat, um ihm seine Erkenntlichkeit darzuthun.

Nicht unergötzlich ist zu lesen, wie die würdigen Alt-Vorderen sich mit dem Canon eifrig zu schaffen gemacht haben. Ich lasse sie jetzt selbst sprechen, wiewohl nicht ohne Bedenken, dass ihre Weitschweifigkeit den Leser einigermassen ermüden könnte.

---

*) Ich glaube dem Gedicht hier ein bescheidenes Plätzchen einräumen zu dürfen. Es ist Seite 221 abgedruckt in «Ludew. Fried. Hudemanns, *J. U. D.* Proben einiger Gedichte und Poetischen Uebersetzungen» (Hamburg 1732).

An
den Herrn Capell-Meister
J. S. Bach.

Wenn vor gar langer Zeit des Orpheus Harfen-Klang
Wie er die Menschen traf, sich auch in Thiere drang;
So muß es, grosser **Bach**, weit schöner Dir gelingen:
Es kan nur Deine Kunst vernünftge Seelen zwingen.

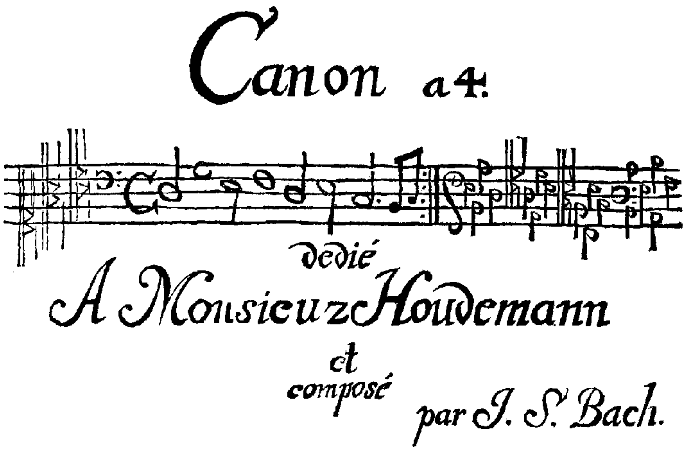
Und dieses trifft gewiß mit der Erfahrung ein:
Oft sieht man Sterbliche den Thieren ähnlich seyn,
Wenn ihr zu blöder Geist nicht Dein Verdienst erreichet,
Und in der Urteils-Kraft dem dummen Viehe gleichet.

Kaum treibst Du Deinen Schall an mein geschäfftig Ohr,
So tönet, wie mich deucht, das ganze Musen-Chor.
Ein Orgel-Griff von Dir muß selbst den Neid beschämen,
Und jedem Lästerer die Schlangen-Zunge lähmen.

Apollo hat Dich längst des Lorbeers wehrt geschätzt,
Und Deines Namens Ruhm in Marmor eingeätzt.
Du aber kanst allein durch die beseelten Säyten
Dir die Unsterblichkeit, vollkommner **Bach**, bereiten.

A. Mattheson giebt folgenden Bericht («Der Vollkommene Capellmeister», Hamburg 1739, Seite 412 ff.):

§. 49. Der berühmte **Bach**, dessen ich so wie vormahls*), also auch itzo, absonderlich wegen seiner Faustfertigkeit in allen Ehren erwehne, hat noch vor einigen Jahren ein solches Kunst-Stück verfertiget und in Kupffer stechen lassen, auch einem grossen Kenner und Könner der Music, einem wircklich hochgelahrten Lehrer der Rechten, der mir die Ehre gethan hat, mein Zuhörer im melopoetischen **Collegio** zu seyn, solches zugeschrieben hat. So siehet es aus!



§. 50. Das ist eine Rätzel-mäßige Kreis-Fuge, auf Welsch: **Canone enimmatico**, auf Lateinisch **Canon ænigmaticus**: in welchem zwar mehr, als ein Schlüssel, hinten und vorn angeschrieben stehen, und hergegen bey keinem Zeichen .§. .§. zu erkennen ist, in welcher Ordnung die 4 Stimmen eintreten sollen; doch eben darum, weil solches von dem Componisten verschwiegen worden, wird in demselben Satze den Ausführern das Errathen desto schwerer gemacht. Man hat dergleichen Canones, die bey ihrer Runde mit allen Stimmen einen Ton tiefer eintreten müssen. Ach! welche Künste!

§. 51. Weil das obige Rätzel nun eben von Leipzig kam den **18 Aug. 1727**, wie wir in unsern Lehr-Stunden begriffen waren, so muste sich ein iedes Mitglied der anwesenden Gesellschafft darüber machen, und die Auflösung suchen und versuchen. Denn es waren, wie ieder siehet, verschlossene Thüren, und ein mit Recht so genannter **Canon clausus**.

§. 52. Dem einen gerieth diese Auflösung so; dem andern so: bis endlich ihrer zween, deren einer itzo den besten Organisten-Dienst in Gröningen besitzet, und sich schon mit einem öffentlichen Werck hervorgethan hat; der andre aber zwar zu einem sonderbaren Staats-Mann des Hamburgischen Regiments gediehen, aber leider! in dem besten Lauf seines Glückes und Verdienstes am Kaiserlichen Hofe unlängst verstorben ist, sich folgender maassen vereinbarten, und die Gedancken hegten, daß die Aufgabe, wenn alles mit dem **contrario riverso** bestehen sollte (wie sie aus den hinten angehängten, verkehrt bezeichneten Schlüsseln abzunehmen vermeinten) diese folgende Gestalt gewinnen müste.

§. 53. **Resolutio quædam Canonis clausi.**

[Siehe die Auflösung unter **A.** Seite 134 des vorliegenden Bandes.]

§. 54. Ob und wie weit es nun diese Auflöser getroffen haben, mag der Herr Verfasser selber am besten urtheilen, und es mir nicht beimessen, wenn etwa sein Sinn nicht errathen wäre: wovor mir sehr grauet. Ich habe niemahls mehr Zeit und Mühe daran gewandt, als zu obiger blossen Abschrifft gehöret, und hätte auch jene lieber gar ersparet, wenn ich nicht glaubte, es könne die Anführung des Stückleins noch vieleicht manchem zum Unterricht oder Nachsinnen dienen.

---

*) II. Orch. p. 222. [Das hier angezogene Citat aus dem 1717 erschienenen Buche lautet wie folgt:] „Ich habe von dem berühmten Organisten zu Weimar, Hrn. Joh. Sebastian Bach, Sachen gesehen, so wohl vor die Kirche als vor die Faust, die gewiß so beschaffen sind, daß man den Mann hoch æstimiren muß. Ob dieser Bach einer von des oberwehnten Johann Michel Bachs Nachkommen ist, davon habe keine rechte Kundschafft, und will ihn hiemit ersuchen, zum Behueff des in der Dedication gegenwärtigen Wercks erwehnten Vorhabens, wo müglich, behülfflich zu seyn."

B. **Lorenz Mizler,** der «Hochgräfl. Malachowskische Hofmathematicus in klein Pohlen», widmet dem Canon im dritten Theil des dritten Bandes seiner «Musikalischen Bibliothek» (Leipzig, im Jahr 1747) nachstehende ausführliche Besprechung (Seite 482 ff.):

Ein Exempel einer räthselhaften Kreisfuge gibt Herr Mattheson von dem berühmten Herrn J. S. Bach in Leipzig, wie 1 Fig. II. Tab. zu sehen. Er hat solche 1727 Herr D. Hudemann zugeschrieben, und ist die Auflösung II. Tab. 2 Fig. von einem Ungenannten in Hamburg, der nach der Zeit Organist in Gröningen geworden, mit Beyhülfe eines andern Liebhabers der Musik verfertiget worden. Man heisset dergleichen Kreisfugen auf welsch canone enimmatico, auf latein. canon aenigmaticus, auch canon clausus, weil keine Zeichen dabey stehen, wie die Stimmen eintreten sollen, u. man solches erst, gleich einem Räthsel, errathen muß. Al roverscio heißt auf verkehrte Art, nämlich, wenn die Kreisfuge zuvor, z. E. eine Qvarte, empor gestiegen, so muß bey der Verkehrung die Melodie an eben dem Orte eine Qvarte herunter fallen, und so müssen alle Intervalle durchaus auf verkehrte Art antworten. Ich will hiebey einen Vortheil entdecken, womit die Verfertiger solcher musikalischen Spielwerke geheim thun. Wenn man die Kreisfuge verkehren will, so kehrt man das Papier um, worauf solche stehet, und schreibet solche von der rechten zur linken Hand ab, wie das Hebräische, und lässet die folgende Stimmen in eben der Ordnung nach einander eintreten, wie bey der Kreisfuge, da sie nicht verkehrt war. Die Tonart, so durch die Verkehrung sich verändert, wird durch die Intervalle selbsten bestimmt. Ich will Herrn Bachens Canon zum Exempel nehmen. Weil vier Zeichen voranstehen, II. Tab. 1 Fig. so siehet man, daß der Canon aus vier Stimmen bestehet, die nach einander folgen, wie sie geschrieben stehen, nämlich erst der Diskant, hernach der Alt, denn der Tenor und Baß. Wenn man einmal errathen, wie die Stimmen eintreten, so ist das ganze Räthsel aufgelöset, und dieses ist nichts schweres, wenn man erst weiß, mit was für einem Intervall die folgende Stimme anhebet, welches sogleich der Schlüssel zu erkennen gibt. Denn in einer Kreisfuge nehmen die Stimmen, die verschiedene Schlüssel haben, doch auf den fünf Linien einerley Raum ein. Z. E. Die erste Note der Kreisfuge stehet auf der mittlern Linie, die andere zwischen der vierten und fünften Linie, u. s. f. eben so stehet die erste Note aller übrigen Stimmen auch auf der mittlern Linie, u. die zweyte zwischen der vierten u. fünften u. s. w. Da nun die Noten die Tone bezeichnen, nachdem der vorstehende Schlüssel beschaffen, so fallen die Tone, die die folgenden Stimmen haben, sogleich in die Augen. Die andere Stimme nämlich hat in der Bachischen Kreisfuge c, f, d, e, c u. s. w. und die dritte, als der Tenor, a, d, h, c u. s. f. Um nun leicht zu errathen, wie die Stimmen auf einander folgen in Ansehung des Eintretens, so darf man nur Achtung geben, welche Intervalle von der ersten u. andern Stimme sich zusammen schicken, indem man immer drey bis vier Intervalle der andern Stimme mit dem zweyten, dritten, vierten u. fünften Intervall der ersten Stimme vergleichet u. zusammenhält, ob solche nach den Regeln der Harmonie zusammenstimmen oder nicht. Stimmen solche zusammen, so hält man noch die dritte mit den zwey vorhergehenden zusammen, u. wenn sie gleichfalls übereinstimmt, so hat man den Ort des Eintretens gefunden. Stimmt solche aber nicht überein, so ist es ein Anzeichen, daß die andere Stimme nur von ohngefähr mit der ersten übereinstimmte, oder daß die dritte Stimme anders eintritt als die andere. Im ersten Falle hält man nun die vier ersten Intervalle der andern Stimme, nun mit dem dritten, vierten, fünften u. sechsten Intervall der ersten Stimme zusammen, da es sich denn weisen wird, wenn man also fortfährt, u. immer die vier ersten Intervalle der andern Stimme, mit vier Intervallen der ersten Stimme vergleichet, dergestalt, daß man immer von diesen forn eins weglässet, und hinten eins zusetzet, wo eigentlich das Eintreten der Stimme ist. Im andern Falle, wo die zweyte Stimme mit der ersten übereinstimmt nur an einem einzigen Ort, die dritte aber nicht in eben der Ordnung übereinstimmt, so muß man den Ort des Eintretens für die dritte Stimme auf ietzt eben beschriebene Art noch einmal suchen. Wer nun die Regeln der Harmonie versteht, der kann auf besagte Art das Eintreten der Stimmen sogleich errathen, ohne lange darüber nachzudenken. Nun will ich das Umkehren erklären, welches sehr leicht ist. Man nimmt, wie oben gesagt, das Papier, worauf die Kreisfuge stehet, und kehret das unterste zu oberst, und lieset von der rechten zur linken, so ist der ganze Handel verrichtet, u. alle steigende Intervalle sind dadurch in fallende, u. alle fallende in steigende verkehret, wie einem ieden in die Sinne fällt. Denn wenn man eine Maschine, da verschiedene Kugeln theils von oben herunter, theils von unten hinauf sich bewegen, umkehret, so ist leicht zu begreifen, daß die Kugeln, die sich zuvor von oben herunter beweget haben, nun in eben der Ordnung von unten hinauf bewegen müssen, wenn die Verkehrung keinen Einfluß in die Bewegung hat, u. eben so werden sich auch die Kugeln, die sich zuvor von unten hinauf beweget, nun von oben herunter bewegen. Wenn man nun eine Kreisfuge als eine Maschine ansiehet, und die Noten als Kugeln, die sich bald von oben herunter bald von unten hinauf bewegen, so lässet sich die Sache leicht vorstellen. Nun wollen wir sehen, wie die Schlüssel bestimmet werden durch die Verkehrung. Verkehren heißt die steigenden Intervallen in eben so große fallende, und die fallenden Intervalle in eben so große steigende verwandeln. Verkehret man nun die Kreisfuge II. Tab. 1 Fig. so kommt zwar eine fallende Qvarte heraus im Violinschlüssel, sie ist aber groß. Da nun im Verkehren die steigenden Intervallen in eben so große fallende verwandelt werden sollen, das erste steigende Intervall aber eine ordentliche Qvarte war, so muß entweder die erste Note h um einen halben Ton durch Vorzeichnung des ♭ erniedriget werden, oder die andere Note f muß durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöhet werden bey der Verkehrung. Da nun das erste dem Herrn Verfasser beliebet, so sind dadurch auch die übrigen Intervalle dergestalt dadurch bestimmt wo den, daß noch

drey ♭ haben müssen vorgesetzet werden. Denn das andere Intervall muß eine steigende kleine Terz werden, f a ist aber eine große Terz, also muß vor a ein ♭ stehen, daß eine kleine Terz entsteht; u. so sind auch die übrigen zwey ♭ entstanden, welches man nun leicht finden kann, wer nur ein bißgen nachdenken will. Da man nun einmal zur Diskantstimme den Violinschlüssel mit vier ♭ erwählt, so sind dadurch die übrigen drey Schlüssel zugleich bestimmet worden. Denn es sind keine andere Schlüssel vorhanden, in welchen die gehörige Note eben auf der mittlern Linie anfangen könnte, als der hohe Alt, der Alt u. der hohe Baß. Fragt man, warum hat man denn ungewöhnliche Schlüssel erwählt, und nicht auch die vornen stehenden Schlüssel bey der Verkehrung beybehalten? so antworte ich, es hat dem Verfasser so gefallen. Denn weil es ein musikalisches Räthsel seyn soll, so hat man es dadurch etwas schwerer gemacht. Es hätten die vier ordentlichen Schlüssel können beybehalten werden, u. alsdenn wäre die Verkehrung herausgekommen wie II. Tab. 3 Fig.

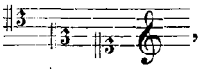
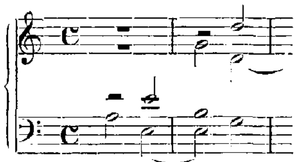
[In Tab. II Fig. 1 giebt Mizler den Canon, in Fig. 2 die Auflösung desselben in ziemlich gleicher Form wie Mattheson wieder. In Fig. 3, worauf er hier verweist, fügt er die Auflösung der Umkehrung hinzu, wie Seite 135 des vorliegenden Bandes abgedruckt ist. Dann fährt er im Texte fort.]

Nun ist noch zu erklären übrig, warum bey der Verkehrung die Stimmen in einer entgegengesetzten Ordnung auf einander folgen. Und dieses ist abermal gar leicht zu begreifen. Denn da die ganze Melodie verkehrt wird, so wird auch die Ordnung, nach welcher die Stimmen eintreten, zugleich mit verkehrt. Man kann solches am besten sehen, wenn der Canon ausgesetzt ist, da alle vier Stimmen untereinander stehen. Man betrachte also die Kreisfuge wie sie II. Tab. 2 Fig. ausgesetzt ist, und kehre darnach das unterste zu oberst, so findet man, daß der Diskant zu unterst kommt, der Baß aber zu oberst. Weil es nun aber wider die Ordnung der Natur, daß der Diskant zu unterst u. der Baß zu oberst stehet, so müssen die Zeichen ordentlich gesetzet werden, da im übrigen alles bleibet, woraus folget, daß, wenn die Harmonie nebst der Melodie in einer entgegengesetzten Ordnung erhalten werden soll, nun der Baß anfangen, u. die übrigen Stimmen gleichfalls in einer verkehrten Ordnung eintreten müssen.

... Ich habe mich bey dieser Kreisfuge des berühmten Herrn **Bachens** etwas aufgehalten, weil Herr Mattheson davor gegrauet hat; da ich aber doch gleichwohl mit dem Verfasser des vollkommenen Capellmeisters überzeugt bin, daß solche Anfängern in der Setzkunst zum Unterrichte u. Nachsinnen dienen können, u. solche sonderlich in der Harmonie üben, so habe ich mir nicht davor grauen lassen, solche zum Nutzen der Lehrbegierigen zu untersuchen u. ihnen einige Vortheile zu entdecken, die sie in andern musikalischen Schriften nicht so leichte finden werden.

C. **Friedrich Wilhelm Marpurg** bemerkt über den Canon («Abhandlung von der Fuge», Berlin 1753, II. 99) Folgendes:

Endlich merke man folgende Exempel von vermischten Canons, nach welchen sich ein jeder neue Arten erdenken kann. Das erste steht Tab. XXXIII. Fig. 2. und hat die Auflösung desselben ehedessen einige unter der Aufsicht des berühmten Herrn Legationsrath **von Mattheson** sich übende Federn beschäftiget, so wie verschiedne geschickte Köpfe sich nachhero es Jahr und Tag sauer werden lassen, einen Canon von gleicher Art heraus zu bringen, ohne ihren guten Endzweck zu erreichen. Man findet diesen Canon bey der darauf folgenden Fig. 3 nach dem Contrapunct in der widrigen Bewegung verkehret.

Marpurg theilt den Canon nicht in der einzeiligen Urform Bach's als Räthselcanon, sondern in der «Auflösung» zu vier Zeilen ausgesetzt mit, wie sie Seite 135 wiedergegeben ist. Er hat diese Auflösung der bequemen Übersicht wegen durch Taktstriche abgetheilt und ihr in Spiegelschrift zwei Reihen Schlüssel für die Umkehrung vorgesetzt: die eine mit vier Been Vorzeichnung, die andere nach eigener Erfindung mit den Schlüsseln , nach denen sich bei seiner «Fig. 3» folgendes Gebilde ergiebt.  u. s. w. Der Canon ist und bleibt ein eigenartiges Sätzchen, wie gleicher Art zu bilden — wohl glaubhaft — sich verschiedene geschickte Köpfe ohne richtigen Erfolg haben «sauer» werden lassen. Marpurg rechnet ihn zu den Canons mit ungleichen Intervallen, wo die Stimmen nicht im Einklang oder in der Octave der ersten Stimme

nachfolgen, sondern in gleichen Intervallen von Quarten, Terzen u. s. w., oder auch vermischt in verschiedenen Intervallen wie hier, wo der Alt dem Sopran in der Unterquinte, der Tenor dem Alt in der Unterterz, der Bass dem Tenor wieder in der Unterquinte nachfolgt.

* * *

Der vierte Canon (Seite 136) ist nach zweierlei Niederschriften mitgetheilt. Da die Stimmeneintritte durch die üblichen Zeichen bemerkbar gemacht sind, so bietet die Lösung desselben keine Schwierigkeit. Ich habe ihn nur in zwei Takten zur bequemen Übersicht auf zwei Zeilen zusammengezogen, da das Notengebild für alle anderen Takte das nämliche geblieben und nur die Numerirung der Stimmen zu ändern gewesen wäre: die höchsten Töne, welche in dem Beispiel die zweite Stimme innehat, würden in den beiden nächsten Takten als der ersten Stimme angehörig zu bezeichnen sein, u. s. f.

A. Marpurg bemerkt zu dem Canon in dem angeführten Werke (II. Seite 66):

> Es war nicht allein ehedessen, sondern es ist auch noch itzo der Gebrauch, daß man über **einen zum Grunde liegenden vesten Gesang** einen Canon machet. Der seel. Herr Capellmeister Bach hat auf diese Art unter andern das Lied: **Vom Himmel hoch** 2c. durchgearbeitet. Man kann selbiges gestochen haben. ... Zu der itzt erklärten Gattung des Canons kann man gewissermassen diejenigen rechnen, die mit einer Nebenstimme, zu mehrer Ausfüllung, es sey nun oben, unten oder in der Mitte, begleitet werden. Man sehe zum Exempel ... Tab. XXXVII. Fig. 7. wo ein **siebenstimmiger** Canon im Einklange vorhanden ist, der aber mit der bey Fig. 6. befindlichen Grundstimme begleitet werden muß.

B. Spitta fand den Canon vollständig, mit den Über- und Beischriften, in einer schönen Abschrift aus dem vorigen Jahrhundert im Grasnick'schen Nachlasse vor, von wo aus die Abschrift in die Königliche Bibliothek zu Berlin übergegangen ist. An den sechs Zeichen für die Stimmeneintritte ist ersichtlich, dass er für sieben Stimmen gesetzt ist, zu denen als achte Stimme der feste, sich stetig wiederholende, auf der einzelnen oberen Notenzeile notirte Bass hinzutritt. Die Töne dieses Basses (f′ a′ b′ e′), bemerkt Spitta, stellen nach den Regeln der Solmisation ein zweimaliges *fa mi* dar, insofern die mittleren beiden Töne dem sechsten, die beiden äusseren Töne dem fünften Hexachord angehören; Bach konnte also sagen, der Canon sei über das *Fa Mi* (oder *Mi Fa*) gesetzt, und zwar so, dass jede Stimme nach einem Doppeltakt (*post Tempus Musicum*) nachfolgt. Man bemerkt, dass über der kurzen einzelnen Zeile die grossen Buchstaben an einander gereiht den Namen FABER ergeben, der dann in der Widmung unterhalb des Canons auf der zweiten Zeile wiederkehrt; auf der vierten Zeile treten die grossen Buchstaben BACH hervor, endlich auf der untersten Zeile noch die beiden Buchstaben I T, die Spitta mit *Isenaco-Thuringum* (aus Eisenach in Thüringen) deutet. Die ganze Widmung hätte vielleicht Bach auf Deutsch so abgefasst:

> «Ehrwürdiger Besitzer, Dass einen treuen Freund zu wissen ein Glück sei, ist dir wohlbekannt: so nimm denn einen Pfleger der schönen Kunst zu deinem wahren Freunde. Leipzig, den 1. März 1749.»

Spitta hat nicht unterlassen, die Persönlichkeit ausfindig zu machen, der die Widmung gegolten hat. Er setzt «Faber» gleich «Schmidt» und meint, die Persönlichkeit könne Balthasar Schmidt in Nürnberg gewesen sein, Sebastian und Emanuel Bach's Verleger, selber Organist und geschickter Musicus; mit mehr Wahrscheinlichkeit sei aber der Unterschrift nach anzunehmen, dass es ein langjähriger Freund von ihm, ein Johann Schmidt, Organist zu Zella St. Blasii in Thüringen, gewesen sei, der um 1720 der Lehrer Johann Peter Kellner's war und den man mit Recht wegen seiner besondern Geschicklichkeit gerühmt habe.

* * *

Der fünfte Canon (Seite 138) bekundet durch die Überschrift, dass er dreifach und für sechs Stimmen gesetzt ist, dass also jede der drei Zeilen canonisch nachgeahmt werden soll. Der Eintritt der nachahmenden Stimmen ist zwar kenntlich gemacht, doch ist verschwiegen, dass die Nachahmung in der Gegenbewegung erfolgen soll; der Canon ist demnach den Räthselcanons zuzurechnen. Mizler hat die Auflösung nicht mitgegeben, sie findet sich zunächst in André's «Lehrbuch der Tonsetzkunst» Band II, zweite Abtheilung, Seite 274 § 156 (Offenbach a. M. 1838).

Das Ölgemälde auf der Thomasschule, von dem der Canon abgenommen ist, ist in der jüngsten Zeit oft Gegenstand der Besprechung gewesen. Nachdem Dr. Emil Vogel in dem Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1896 eine dankenswerthe Zusammenstellung der vorhandenen Bildnisse Sebastian Bach's gegeben und deren Werth einer kritischen Abschätzung unterzogen hat, glaube ich auch hier, obschon es sich nicht speciell um den Canon mehr handelt, einige Worte über jenes Gemälde beigeben zu dürfen.

Dass dasselbe im Jahre 1735 angefertigt worden ist, steht längst ausser Zweifel. Auf dem nach ihm in Stahl gestochenen Bildniss, das Bitter's Bach-Biographie schmückt, steht, übereinstimmend mit dem damals auf der Rückseite des Bildes befindlich gewesenen Signum, ganz richtig: «Stich und Druck von Weger in Leipzig nach dem Gemälde von Hausmann 1735». Ebenso wird im Leipziger Tageblatt Nr. 74 vom 14. März 1852 ausdrücklich gesagt, dass das charaktervolle Ölgemälde Bach's im Jahre 1735 von Hausmann gemalt worden sei; so steht auch in der Leipziger Zeitung Nr. 67 vom 18. März 1852, desgleichen in der Deutschen Allgemeinen Zeitung Nr. 120 vom 11. März 1852. Die Leipziger Blätter berichten hierbei über eine Schulfeier, die am 10. März 1852 auf der Thomasschule stattfand und über die das Schulprogramm der Thomasschule von Ostern 1852 Folgendes veröffentlichte:

> Die Classenzimmer erfuhren im Laufe des Sommers durch die wohlwollende Fürsorge des Magistrats fast durchgängig eine zweckmässige Restauration. Eine ungewöhnliche Verschönerung aber erhielt der Musiksaal, welcher zugleich auch als Conferenzzimmer benutzt wird. Eine Gesellschaft edler Kunstfreunde und Gönner der Schule hatte sich nemlich verbunden, diesen Raum auch künstlerisch auszuschmücken und insbesondere das in demselben aufbewahrte charaktervolle Oelgemälde Sebastian Bach's, einst Besitzthum von Friedemann Bach, von dessen Familie es an den ehemaligen Cantor Aug. Eberhard Müller übergegangen war, der es bei Gelegenheit seiner Berufung als Kapellmeister nach Weimar 1809 der Anstalt als Geschenk verehrte, vom Neuen auffrischen und mit goldenem Rahmen einfassen zu lassen. Je mehr sich die Schule durch solches Wohlwollen geehrt finden musste, um so mehr hielt sie es für Pflicht, ihren Dank über das so ausserordentliche Geschenk auch öffentlich auszudrücken. Deshalb wurde denn am Abend des 10. März eine Gesangfeier zur Weihung des neugeschmückten und künstlerisch gezierten Saales veranstaltet, wobei auch der Ausdruck des schuldigen Dankes durch Wort und Rede nicht fehlte.

Da es im vorigen Jahrhundert zwei Maler Namens Hausmann in Leipzig gab, über die bisher Näheres nicht ermittelt worden war (auch G. W. Geyser in seiner «Geschichte der Malerei in Leipzig» weiss nichts Gewisses zu sagen), so konnte nicht entschieden werden, ob das Gemälde Bach's vom Vater oder vom Sohne Hausmann gemalt worden sei. Dies zu bestimmen, ist in letzter Stunde noch dadurch möglich geworden, dass Prof. Wustmann aus den Leichenbüchern die Todesjahre beider ausfindig gemacht und mir freundlichst zur Benutzung übergeben hat. Danach ist «Elias Haussmann, ein Maler, 70 Jahr alt» im Jahre 1733 gestorben, der Sohn «Elias Gottlieb Haussmann, 79 Jahr alt» gestorben am 11. April 1774; letzteres Datum ist auch im Leipziger Tageblatt Nr. 211 vom Jahre 1851 Seite 2631 angegeben. Von der Schreibart „Haußmann" und von dem Vornamen „Gottlieb" statt «Gottlob» wird künftig Notiz zu nehmen sein. Wie nun das 1726 gemalte Bild des Bürgermeisters Jacob Born II. vom jüngeren Haussmann herstammt, so stammen alle übrigen Bilder aus

jener Zeit, die diesen Namen tragen, von ihm her, eine Verwechslung zwischen Vater und Sohn kann nicht mehr vorkommen. Dass das Gemälde schon früher als 1809 auf der Thomasschule war, wie Dr. Vogel vermuthet, bestätigt sich indirect durch Forkel. Dieser schreibt unter dem 23. December 1802, nachdem er die zur Herausgabe eben fertig gewordenen Exemplare seines Werkes «Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke» erhalten hatte, an die Verlagshandlung Folgendes:

> «Dass Sie meinen lieben Bach recht schön gedruckt und gestochen haben, freut mich herzlich, ob ich gleich zum Druck etwas weisseres Pappier u. zum Stich das echte Originalgemälde auf der Thomasschule gewünscht hätte. Es thut aber nichts. Der Stich ist sehr gut ausgefallen, so dass er jedermann gefällt.»

Wo das Gemälde, das in den Besitz Friedemann Bach's übergegangen war, in der Zwischenzeit, d. h. von Sebastian Bach's Tode an bis 1802, aufbewahrt worden ist, kann nicht mehr nachgewiesen werden; wenigstens vorläufig nicht. Für weitere Kreise, zugleich mit dem Canon, wurde es erst durch die Lithographie vom Maler Schlick im Jahre 1840 bekannt*); zehn Jahre später dann, jedoch ohne Canon, durch den Kupferstich von Sichling bei Breitkopf und Härtel. Diese Nachbildung von Sichling belieben die Inhaber der Bachausgabe im ersten Jahrgange nachzusehen.

C. F. Becker hat damals, als die Lithographie von Schlick erschien, nicht verfehlt, seine Betrachtungen darüber anzustellen und namentlich Bach in seinen Beziehungen zur Mizler'schen sogenannten «Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland» zu besprechen**). Er hat die Annahme verbreitet, Bach habe das Gemälde für die «Societät» anfertigen lassen und neben dem Canon den vollständig ausgearbeiteten Choral «*Vom Himmel hoch*» derselben «als schwache Versuche seines Talentes ehrerbietigst überliefert», um die Mitgliedschaft der Gesellschaft zu erlangen. Das ist so falsch wie möglich. Das Gemälde mit dem Canon entstand 1735, die «Societät» wurde 1738 gegründet, Bach trat 1747 im Monat Junius in die Gesellschaft ein; er trat in sie nicht als ein Bewerbender ein, um etwa einer Ehre theilhaftig zu werden, sondern (so sagt die Biographie von Philipp Emanuel Bach und Agricola Seite 173 ausdrücklich) «auf Veranlassung des Hofraths Mizler, dessen guter Freund er (Seb. Bach) war, und welchem er Anleitung im Clavierspielen und in der Composition als einem noch in Leipzig Studirenden gegeben». Mizler selbst also, der der persönliche Mittelpunkt, sozusagen die werbende Seele der «Societät» ganz allein war, wenn er sich auch nur «Secretar» nannte, hatte die Initiative ergriffen, um Bach als Mitglied zu gewinnen, wogegen Bach, wenn er der «Societät» wirklich besonderen Werth beigelegt hätte, wohl nicht neun Jahre lang gewartet hätte, um in sie einzutreten. Wahr ist an der ganzen Sache, so weit Mizler selbst Nachrichten von der Societät von 1746 bis 1752 giebt***), weiter nichts, als dass im fünften Packet der Societät «der seel. Capellm. Bach eine dreyfache Kreisfuge mit sechs Stimmen zur Auflösung vorgeleget» hat; von den Choralvariationen und von dem Ölgemälde sagt er kein Wort. Die Variationen

---

*) Robert Schumann spricht sich darüber wie folgt aus («Neue Zeitschrift für Musik», Band 13 Seite 168): «Unstreitig das beste Portrait, dem Bach selbst gesessen zu haben scheint, befindet sich noch im Besitz der Thomasschule; es ist ein sprechendes Bild, das auch die Maler hinsichtlich des Colorits sehr rühmen. Der Name des Meisters ist leider nicht bekannt worden [man weiss ihn nun]. Dies Bild hat jetzt [Herbst 1840] Hr. Maler Schlick in Leipzig auf das ansprechendste lithographirt; es ist ein stattliches ziemlich grosses Blatt und allen früheren Bildnissen Bach's bei weitem vorzuziehen.» Das Bild (gr. Fol., Chin. Pap.) erschien in Leipzig bei Hartung und kostete 1 Thl. 10 ngr.

**) Siehe «Neue Zeitschrift für Musik» Band 13 Seite 169, und «Allgemeine Musikalische Zeitung» Jahrgang 1842 Seite 1003.

***) Diese Nachrichten sind zugleich die letzten, die sich vorfinden. Von dem vierten Bande der Mizler'schen «Musikalischen Bibliothek», in dem sie enthalten sind, ist nur der erste Theil erschienen. Von einer Fortsetzung derselben ist dann nie mehr die Rede gewesen, so wenig wie von der «Societät» selbst und ihren Schriftstücken. Mizler wurde, wie Gerber berichtet, 1745 nach Konskie in Polen als Hofmathematicus des Grafen Malachowsky berufen, und kam schliesslich nach Warschau, woselbst er im März 1778 verstorben ist.

werden nur in der Biographie erwähnt und sind wahrscheinlich erst nach dem Tode Bach's von Emanuel Bach an Mizler abgegeben worden; von Bildnissen ist überhaupt nirgends die Rede, so dass man schliessen muss, es habe kein Einziger der dreizehn vor Bach und der fünf nach Bach eingetretenen Herren die betreffende Bestimmung, dass «ein iedes Mitglied sein Bildniss, gut auf Leinwand gemalet, nach seiner Bequemlichkeit, zur Bibliothek einschicken» solle, eingehalten, sondern vielmehr, es habe ein jeder die Bequemlichkeit, keins zu senden, walten lassen. Becker's ironische Bezeichnungen («schwache Versuche» u. dergl.) verrathen übrigens die Absicht, Mizler eines gewissen Hochmuthes zu zeihen. Ich kann das nicht gelten lassen, da ich kein Merkmal dafür gefunden habe, dass Mizler die schuldige Ehrerbietung gegen Bach irgendwie ausser Acht gelassen hätte.

So viel über diese Angelegenheit! Mögen nun auch die vorstehenden Auseinandersetzungen nicht eigentlich hier am Orte sein, so können sie doch Anspruch darauf machen, dass sie zeitgemäss sind, weil fast alle Biographen Bach's mehr oder weniger sich von Becker haben beeinflussen lassen und dessen Ungereimtheiten weiter verbreitet haben; namentlich auch Bitter, der doch das Jahr 1735 nahe genug vor Augen hatte.

Oben sagte ich, dass das Ölgemälde Bach's auf der Thomasschule in der jüngsten Zeit grosse Beachtung gefunden habe; ebensolche Beachtung ist auch dem Gemälde auf der Musikbibliothek Peters zu Theil geworden. Den Überlieferungen nach kann kaum noch bezweifelt werden, dass jenes an Friedemann Bach, dieses an Philipp Emanuel Bach kam*); jenes nahm Friedemann, der von den hinterlassenen Compositionen das Meiste erhielt (siehe Forkel Seite 61), als das seiner Ansicht nach beste und werthvollste an sich. Durch diese Gemälde hauptsächlich ist es dem trefflichen Bildhauer Carl Seffner in Leipzig, nachdem Bach's Grab beim Neubau der Johanniskirche in Leipzig (1894 bis 1897) mit seinen Gebeinen wieder aufgefunden worden war, ermöglicht worden, eine herrliche Büste über den Schädel des Meisters zu formen. Diese Auffindung erfolgte am 22. October 1894, Nachmittags ½ 5 Uhr, in Gegenwart des Pastors Tranzschel durch den Geheimen Rath Professor Dr. med. His, und ist ausführlich in der von letzterem herausgegebenen Schrift «Johann Sebastian Bach, Forschungen über dessen Grabstätte, Gebeine und Antlitz» (Leipzig, Verlag von F. C. W. Vogel, 1895) beschrieben worden. Hier nur so viel noch, dass der Bildhauer Seffner fast gleichzeitig mit der ersten Anschauung des Schädels gegenüber den Bildnissen die vollkommene Überzeugung gewann, dass es der ächte Schädel Bach's sein müsse, und kein anderer es sein könne, den er vor sich habe. Dessen ungeachtet wurden aber die gewissenhaftesten Untersuchungen und sorgfältigsten anatomischen Messungen, die viel Zeit und Mühe in Anspruch nahmen, angestellt, bevor ein Ergebniss bekannt gemacht wurde. Ernst Kiesling schloss im Leipziger Tageblatt (vom 11. Juni 1895) seinen Bericht darüber mit folgenden Worten:

> Durch den festgefügten Aufbau künstlerischen Schaffens auf streng wissenschaftlicher Grundlage hat Seffner ad oculos demonstrirt, dass man über diesen Schädel, ohne grobe Abweichungen und Täuschungen, kein anderes Portrait als das Joh. Seb. Bach's zu modelliren im Stande ist. Die Feinfühligkeit seiner künstlerischen Schöpfung gelangt am klarsten zum Ausdruck an der Büste, an welcher er die linke Gesichtshälfte wieder weggenommen und den Schädel blossgelegt hat. Hier zeigt er dem Kunstverständigen, dass es unmöglich ist, zu glauben, es wäre ein Schädel aufzufinden gewesen, der Formen und Verhältnisse bis auf Millimeter-Theile genau in derselben Weise besessen hätte, wie der

---

*) In dem gerichtlich aufgenommenen Nachlasse Sebastian Bach's sind die Gemälde und Manuscripte desselben gänzlich mit Stillschweigen übergangen worden.

echte Schädel Bach's. Und somit erhalten diese Untersuchungen und Lösungen einen in ihrer Art für die Wissenschaft und Kunst ganz einzig dastehenden Werth. Was nun die Hauptarbeit Carl Seffner's — die vollendete Büste — vom rein künstlerischen Gesichtspunct aus betrachtet anbelangt, so steht sie, verglichen mit den vorhandenen Bildnissen, auf einer Höhe, dass alle früheren Bildnisse weit hinter die Büste zurücktreten. Mit genialer Auffassung und unvergleichlicher Individualisirungskunst hat er ein charaktervolles Abbild des grossen Tondichters und schlichten Menschen geschaffen, wie es lebensvoller schlechterdings nicht zu denken ist.

Verschiedene Instrumentalcompositionen.

Nachdem Herr Professor Dr. Ernst Naumann die Orgel- und Claviercompositionen Sebastian Bach's in den Jahrgängen 40 und 42 zu völligem Abschluss gebracht hat, sind nur noch wenige Instrumentalwerke zur Veröffentlichung durch die Bach-Ausgabe übrig geblieben. Auch hierbei sind die Grenzen weit gezogen worden im Bezug auf die mehr oder weniger sicher verbürgte Ächtheit dieser Werke, «denn wenn auch irgend eines davon sich später einmal», so lauten Naumann's früheren Worte, «als entschieden unächt herausstellen sollte, so wäre dies schliesslich doch weniger zu bedauern, als wenn man eine sich nachträglich als unzweifelhaft ächt erweisende Composition in dieser Gesammtausgabe der Bach'schen Werke vermissen würde».

Zunächst erscheinen hier die «Lautencompositionen», solche Compositionen, für deren Ausführung Bach vorzugsweise die Laute im Sinne gehabt haben mag. Ich kann mich nicht anders als in dieser Weise darüber äussern, weil alle Nachforschungen, die ich über die betreffenden Compositionen angestellt habe, mir nicht die Sicherheit gegeben haben, dass ich behaupten könnte, sie seien ursprünglich wirklich für die Laute von Bach geschrieben.

Ganz zuverlässig erscheinen mir nur die beiden Lauten, die Bach in dem Alt-Recitativ «*Der Glocken bebendes Getön*» in der Trauer-Ode auf das Ableben der Churfürstin Christiane Eberhardine zur Mitwirkung verwendet hat (siehe Jahrgang 13^3 Seite 32). Diese Composition gründet sich ausschliesslich auf die Originalpartitur, muss also die Bezeichnungen «*Liuto I., Liuto II.*» hier wie auch später, wo die Instrumente nur zur Verstärkung des Basses dienen, direct von Bach erhalten haben. In dem Recitativ sind die Lauten im Altschlüssel notirt, ganz der gewöhnlichen Notenschrift gemäss, sie verleihen hier mit ihren kurz abgerissenen und fortvibrirenden Tönen dem vorübergehenden schaurigen Erklingen eine höchst characteristische Färbung. — Für minder zuverlässig erachte ich die Bezeichnung «*Liuto*» in dem Bass-Arioso «*Betrachte, meine Seel'*» in der Johannes-Passion (s. Jahrgang 12^1 Seite 55). Die betreffende Stimme hierzu ist, wie Rust berichtet (Vorwort Seite 15), durchweg autograph, doch ist sie nicht mit «*Liuto*», sondern mit «*Organo ò Cembalo (obligato)*» überschrieben, demgemäss ist sie auch auf zwei Systemen mit dem Diskant- und Bassschlüssel notirt. Weshalb Rust die Bach'sche Bezeichnung nicht beibehalten hat, sagt er nicht. — Ob endlich die Bezeichnung «*Pour le Luth*» bei Nr. 3 der «Zwölf kleinen Präludien» (s. Jahrgang 36 Seite 119), die sich in der Ausgabe Peters vorfindet, authentisch ist, bleibt fraglich. Professor Naumann hat sie nicht hinzugesetzt, vermuthlich weil kein Autograph für diese Nummer vorhanden ist; er theilt aber mit, dass der Zusatz in dem Sammelband von Kellner unter der Form «*Praelude in C mol pour la Lute di J. S. Bach*» sich befindet. — Ich füge noch hinzu, dass ich nirgends eine Handschrift von Bach in der im vorigen Jahrhundert üblichen Lautentabulatur habe entdecken können.

Spitta hat sich seiner Zeit gleichfalls unablässig bemüht, Näheres über die Lautencompositionen zu ergründen; auch nur mit geringem Erfolg. Bei Breitkopf hat er (s. «Bach» II. 646) in dem Verzeichniss zu Michaelis 1761, Seite 56 angezeigt gefunden: «*Bach, J. S. Direttore della Musica in Lipsia, III. Partite à Liuto solo. Raccolta I.* 2 thl.» Daraufhin versichert er unbedenklich, Bach habe drei Partiten für die Laute geschrieben, und vermuthet, dass die eine davon das Stück in *Es* (siehe unten I.), eine andere vielleicht die Suite in Emoll (siehe unten II.) gewesen sei. Gesehen hat die angezeigte «Raccolta I.» «originaler» Lautenstücke von Bach wohl kaum Jemand. Wahrscheinlich hat eine «Sammlung» nur handschriftlich existirt, nicht gedruckt, am wahrscheinlichsten ist es, dass die Stücke arrangirte, von wirklich namhaften Lautenspielern auf ihr Instrument übertragene gewesen sind. Spitta nennt die zu Bach's Zeit berühmten Lautenspieler Sylvius Leopold Weiss in Dresden und Ernst Gottlieb Baron, der mit Bewunderung von Bach gesprochen, als die Musiker, die Bach «zur Lautencomposition geführt» haben möchten; viel näher liegt die Annahme, dass umgekehrt sie es waren, die durch Bach's Sätze für andere Instrumente zur Übertragung derselben auf die Laute hingeführt wurden. Namentlich fanden die Sätze für Solo-Violine oder Solo-Violoncello bei ihnen Anklang: von solchen und anderen kürzeren Sätzen haben sich Lautentabulaturen handschriftlich bis heute forterhalten (man sehe z. B. Jahrgang 27[1] Seite 18 des Vorwortes). Schliesslich spricht auch noch die späte Jahreszahl 1761 dafür, dass die oben angezogenen Stücke von Anderen angefertigte Übertragungen gewesen sein mögen.

I.

Praeludium und Fuge (Es dur).

Seite 141.

Die Vorlage für diese Composition ist in der Edition Peters Nr. 214 als Nr. 1 enthalten (in der früheren Gesammtausgabe der Instrumentalwerke von Seb. Bach bei Peters in Serie I Cahier 3 als Nr. 4, im Dörffel'schen Thematischen Verzeichniss unter Nr. 112—114 angeführt). Dort hat sie F. A. Roitzsch nach der Originalhandschrift herausgegeben, welche den Titel (ebenfalls von Bach's Hand) aufweist:

«*Prélude pour la Luthò Cembal.*»

Sie stammt aus C. Phil. Em. Bach's Nachlass. Der Schluss der Composition (10 Takte) ist in deutscher Tabulatur geschrieben und von Em. Bach auf einem besonderen Blättchen in unsere heutige Notenschrift übertragen. «Obgleich diese Composition», sagt Roitzsch, «drei verschiedene Sätze enthält, so ist die im Original befindliche einfache Überschrift *Prélude* doch insofern gerechtfertigt, als ein präludienartiger Stil durch das Ganze vorwaltet, wie man unter Anderm aus dem zweiten Theile der Fuge sieht.»

Spitta citirt die Aufschrift etwas abweichend: «*Prelude pour le Luth ou Cembal*»: dort *ò*, hier *ou*, beides gleichbedeutend mit *oder*, demnach für Laute oder Clavier. Das «Lautenclavicymbel», welches Hildebrand nach Bach's Angabe um 1740 bauen musste, würde als Combination der beiden Instrumente unter dem angeführten Titel, streng genommen, nicht zu verstehen sein. Spitta theilt noch mit, dass das Autograph jetzt (1880) Mr. Henry Huth Esq. in London besitze. Es gelang nicht, dies Autograph zur Benutzung für die Redaction auf kurze Zeit zu bekommen.

Die Redaction konnte sich beim Abdruck auf die correcte Vorlage verlassen. Nur die vielen Vortragszeichen und Legato-Bogen, die letztere enthält, hat sie auf das bescheidene Maass zurückgeführt, wie es Bach wahrscheinlich selbst eingehalten hat.

II.

Suite (Emoll).

Seite 149.

Die Suite ist ebenfalls in der Edition Peters Nr. 214 enthalten und steht dort als Nr. 5, in der Gesammtausgabe als Nr. 8, im Thematischen Verzeichniss unter Nr. 129—135. Ausserdem standen der Redaction drei Handschriften zur Verfügung:

1) Der Sammelband von Krebs *P.* 801 in der Königlichen Bibliothek in Berlin, ein Buch in klein Querquart, wo die Suite 6 Blatt, paginirt 385—395, einnimmt. Auf der ersten Seite mit der Aufschrift: «*Præludio con la Svite | da | Gio: Bast. Bach. | aufs Lauten Werck |*» — die rechte Hand im Diskantschlüssel stehend; eine mit Sorgfalt angefertigte Abschrift, die nur geringe Ungenauigkeiten enthält.

2) Eine alte Abschrift von H. Gerber im Besitz des Herrn Dr. E. Prieger in Bonn, überschrieben: «*Praeludio con la Suite en* $E^{\flat}$ *di Gio. Bast. Bach*».

3) Die Copie einer älteren Handschrift, die sich unter Nr. 2960 in der Königlichen Bibliothek in Brüssel befindet, mit der Aufschrift «Sammlung von Toccaten, Partien etc. von J. S. Bach». Hier steht die Suite unter Nr. 15; sie ist im Diskant- und Bassschlüssel notirt, jedoch in Amoll um eine Quarte höher.

Die beiden zuerst genannten Handschriften hat Herr Professor Ernst Naumann der Stichvorlage sorgsam zu Grunde gelegt und letztere mir in dieser gereinigten Gestalt für gegenwärtigen Band freundlich überlassen.

Seite 151, System 5, Takt 2 stammt im vierten Taktviertel das *ais* aus der Brüsseler Copie.

Seite 152, System 6, Takt 2 ist die zweite Takthälfte nach der Brüsseler Copie wiedergegeben, weil die anderen Vorlagen in der rechten Hand unklar sind.

Seite 153, System 3, Takt 5 sind in der rechten Hand sämmtliche Vorlagen unklar: die erste halbe Note *e'* hat einen Punkt, also eine Zeitdauer von 12 Sechzehnteln, das zweite *e'* fehlt; jedenfalls soll das erste *e'* nur die Dauer von 11 Sechzehnteln haben.

Seite 153, System 4, Takt 4, desgl. System 5, Takt 1 und 2 giebt für die rechte Hand nur die Brüsseler Copie die richtige Lesart.

Man sieht, dass die Copie aus Brüssel nicht ganz ohne Nutzen gewesen ist. Ob man nun daraus, dass sie die Suite transponirt wiedergiebt, oder ob daraus, dass der Sammelband von Krebs den Zusatz «aufs Lautenwerk» enthält, schliessen will, die Suite sei von Ursprung an nur für die Laute oder für das Lautenclavier bestimmt gewesen, dies stelle ich dem Ermessen des Lesers anheim.

III.

Suite (Cmoll).

Seite 156.

Im Dörffel'schen Thematischen Verzeichniss ist diese Suite im Anhang I unter Thema 54—58, und zwar unter den Werken für Violine und für Flöte nicht sicher verbürgter Art verzeichnet. An der Ächtheit der Composition kann, nachdem das vorhandene Material für sie durchforscht worden, füglich nicht mehr gezweifelt werden; für welche Instrumente aber Bach sie geschrieben, ob für ein Solo-Instrument mit vollständiger Clavierbegleitung, deren Ausführung dem Clavierspieler überlassen

ist, ob für Clavier allein mit angemessenen accordischen Ausfüllungen durch die linke Hand oder durch beide Hände, dies ist auch jetzt noch nicht bestimmt zu entscheiden. Robert Franz hat in seiner Ausgabe von 1881 die Aufgabe auf die zweite Art, für Clavier allein, zu lösen gesucht.

Fünf handschriftliche Vorlagen aus älterer Zeit, die sämmtlich auf der Königlichen Bibliothek in Berlin aufbewahrt liegen, standen der Redaction zur Verfügung:

1) Handschrift in einem Sammelband *P.* 218, von G. Poelchau eingeliefert. Sie stammt, 6 Blatt umfassend, von Kirnberger her und durfte als die zuverlässigste angesehen werden. Sie hat auf der ersten Seite den Titel:

«Klavier-Sonate | von | Joh. Sebastian Bach.»

Eine Kopfüberschrift auf der ersten Notenseite hat sie nicht, auch fehlen ihr alle Bezeichnungen zu den einzelnen Sätzen.

2) Handschrift *P.* 650, ein Heft für sich von 6 Blatt, auf welcher die Composition durch folgenden, von Phil. Em. Bach geschriebenen Titel als ächt bestätigt wird:

«*Cmoll* | *Praeludium*, Fuge, *Sarabande* | und *Giqve* | fürs Clavier, | Von *J. S. Bach.*»

Die einzelnen Sätze sind bezeichnet mit: «*Prelude* — *Fuga* — *Sarabande* — *Gique* — *Double*». Diese Handschrift ist nach einer anderen Vorlage als die vorige angefertigt worden, wie namentlich die Fuge darthut, die nicht nur stellenweise die Bass- und Mittelstimme in eine tiefere Octave versetzt, sondern auch bemerkenswerthe Abweichungen im Notentext selbst aufweist. Diese Versetzungen und Abweichungen habe ich zum bequemen Vergleich dem laufenden Notentext mit kleineren Noten an Ort und Stelle hinzugefügt.

3) Handschrift *P.* 413, gleichfalls ein Heft für sich von 6 Blatt. Dieselbe ist augenscheinlich nach der Handschrift von Kirnberger (oben Nr. 1) oder nach derselben Quelle, der diese entnommen, angefertigt worden. Sie hat den Kopftitel:

«*Sonata per il Clavicembalo* | *dal Sigre Giovanni Sebastiano Bach*»

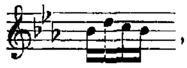
und bezeichnet die einzelnen Sätze ähnlich wie Nr. 2, ausgenommen den letzten Satz, der mit *Allegro* überschrieben ist.

4) Handschrift in einem Sammelband gross Querfolio *P.* 308, der nur Seb. Bach'sche Compositionen enthält. Sie schliesst sich bis auf wenige geringe Abweichungen genau der Handschrift Nr. 2 an und ist vermuthlich direct von ihr abgenommen worden. Eine Überschrift hat hier die Suite nicht, die einzelnen Sätze sind ganz wie bei Nr. 2 bezeichnet.

5) Handschrift in einem Sammelband *P.* 286, der meist Abschriften aus dem Nachlass des Organisten Westphal in Hamburg (1830) enthält und durch den verdienstvollen Sammler Grafen von Voss Buch unter dem Datum des 11. Juni 1851 an die Königliche Bibliothek gekommen ist. Die Composition hat den Kopftitel: «*Suite, del Joh. Seb. Bach*» und auf der ersten Seite der 7 Blatt umfassenden Lage im Bande den Titel: «*Prœludum & Fuga.* | *Per il* | *Clavicembalo.* | *dal Joh. Seb. Bach*». Die Fuge erscheint zweimal: zuerst nach der Handschrift Nr. 2, dann unmittelbar darauf nach der Handschrift Nr. 1. Der Abschreiber hat also die beiden abweichenden älteren Handschriften gekannt. Er hat mit Sorgfalt gearbeitet.

Im Allgemeinen ist zu bemerken, dass bei allen angeführten Handschriften die rechte Hand im Violinschlüssel notirt ist, ein Umstand, den Manche als ein Merkmal dafür ansehen, dass der Tonsatz nicht ursprünglich auf das Clavier allein gerichtet gewesen sei. Ich würde für Violine und gut ausgesetztes Clavier stimmen, wenn die Frage wäre, wie die Composition ihrem Gehalte nach am besten zu ihrem entsprechenden Ausdruck komme.

Die Abweichungen der Handschriften unter einander, die Ungenauigkeiten und Fehler, die sie haben, alle einzeln anzuführen, halte ich für überflüssig, da es nicht schwer war, das Richtige festzustellen. Nur Einiges sei deshalb hervorgehoben.

Seite 157, Takt 3 geben die Handschriften Nr. 4 und 5 das dritte Taktviertel oben so: , was dem Gange zwei Takte später gut entsprechen würde.

Seite 158, System 6, Takt 2 geben alle Handschriften in Übereinstimmung.

Seite 159, System 3, Takt 4 ist das *b''* oben in der Variante sehr annehmbar, weniger dagegen der Bass im Takte darauf.

Seite 160, System 6, Takt 3 haben drei Handschriften als erste Note der Mittelstimme das tiefere *g'*.

Seite 162, System 5, Takt 1 geben die Handschriften Nr. 2 und 5 als neunte Note *d''* (nicht *des''*).

Seite 166, letzter Takt sind die beiden kleinen Noten aus den Handschriften Nr. 2 und 4.

Die Gigue mit dem darauf folgenden Double steht auch in einem Heft *P.* 513, das sonst nur Stücke aus dem zweiten Theile des Wohltemperirten Claviers enthält.

IV.

Sonata (A moll).

Seite 168.

Dieser Sonatensatz ist in der nämlichen Rubrik des Thematischen Verzeichnisses wie die vorhergehende Suite angezeigt: im Anhang I unter Nr. 59. Er befindet sich ohne nähere Bezeichnung in dem Sammelband von Kellner *P.* 804 auf der Königlichen Bibliothek in Berlin, wo er Seite 167 bis jetzt den einzigen Nachweis seiner Existenz gegeben hat. Selbst der Name Bach steht nicht bei ihm, seine Ächtheit ist also keinesweges verbürgt. Der Professor F. K. Griepenkerl sagte einst von Kellner, er sei ein grosser Fugist und eifriger Verehrer Bach's, aber oft ein sehr nachlässiger Abschreiber gewesen. Das Letztere trifft im vorliegenden Falle nur zu sehr zu.

Dass ich mich unter diesen Umständen nur sehr schwer entschlossen habe, den Satz zum Abdruck zu bringen, wolle der geneigte Leser glauben. Kellner wiederholte den Namen Bach nicht: wäre der Componist ein anderer gewesen, so hätte er den in diesem Falle nicht selbstverständlichen Namen gewiss genannt. Diese Erwägung überhob zum Theil meine Bedenken gegen die Ächtheit; der Inhalt des Satzes, zu dem es mich immer wieder hinzog, beseitigte nach und nach die weiteren Bedenken. Die Lücken füllte ich aus: Seite 168, Takt 16 und 19 das ganze zweite Taktviertel, Seite 171, Takt 15 das letzte Taktviertel; in der ersten Hälfte von Takt 18, Seite 168 stellte ich den fehlenden Zusammenhang her; eine Menge falscher Köpfe berichtigte ich, ergänzte die Zeichen und that nach Kräften, das Ganze rein und schmuck zu machen. Ob es mir einigermassen gelungen ist, weiss ich nicht, ich glaube aber gewiss, dass die eine Wendung, sehr Bachisch, dem Spieler zu Gemüthe gehen wird: Seite 169, Takt 10 und 11. Sie wird ihn gut stimmen.

Die skizzenhaften Stellen wie Seite 168, Takt 6 ff. weisen darauf hin, dass eine harmonische Ausfüllung stattfinden soll. Die fünf Anfangstakte ergeben eine Klangfülle, der die folgenden Takte zu dürftig gegenüber stehen. Die sich zeigende Bezifferung, so spärlich sie ist, giebt einige Anhaltepunkte für die auszufertigende Clavierstimme. Bei Bestimmung des Solo-Instrumentes würde meine Wahl auf die Flöte fallen.

V.

Vier Inventionen.

Seite 172.

Auch diese Inventionen stehen in derselben Rubrik wie die vorhergehenden Sätze: Thematisches Verzeichniss, Anhang I, Nr. 73—76, wo die zu den Anfangssätzen gehörigen weiteren Sätze nur dem Namen nach angegeben sind. Bach hat sie als zweite, fünfte, sechste und siebente Invention bezeichnet.

Sie sind in einem hübsch eingebundenen Buche in klein Querquart auf der Königlichen Bibliothek in Berlin enthalten, welches mit dem Signum *P.* 270 versehen ist und auf dem Rücken die goldene Aufschrift trägt:

«J. S. BACH IV. Inventiones. Autogr.»

Die unverkennbar ächte Handschrift Bach's geht durch das ganze Buch hindurch; für jede Invention zeigen sich vier Blatt bestimmt, die manchmal gar nicht, manchmal nur theilweise beschrieben sind. Ein Titelblatt für das Ganze fehlt, ebenso ein Endzeichen, wie es fast immer in den Autographen des Meisters vorkommt. Das lässt darauf schliessen, dass, wie die Anfangs- und die Zwischennummern fehlen, ebenso auch die Schlussnummer sich nicht erhalten hat. Was von der Sammlung noch vorhanden war, ist dann zusammengebunden worden. Die Notenlinien sind sehr gleichmässig gezogen, die Noten selbst mit einer gewissen Zierlichkeit geschrieben. Zu Anfang jeder Nummer sind die Zeilen eingerückt, so dass ein weisser Raum geblieben (ein sogenannter «Kasten» nach dem Ausdruck der Notenstecher), worein Bach die Bezeichnungen «*Inventio Qvinta*» etc. untergebracht hat. Es ist, als habe Bach die Sätze zu einem Festgeschenk bestimmt gehabt.

Die Instrumente sind zwar nirgends angegeben, doch kann nicht zweifelhaft sein, dass das vortragende Instrument die Violine, das begleitende das Clavier sein soll. Die Bezifferung ist überall nicht nur ausreichend, sondern oft sehr in's Einzelne gehend hinzugefügt, so dass der Generalbassspieler in der Ausfertigung der Mittelstimmen nicht fehlgehen kann. Zur Übung im «Accompagnement» bieten demnach die Sätze ein vortreffliches Förderungsmittel.

Ungenauigkeiten bei den Notenköpfen oder bei den Ziffern kommen in dem Autograph selten vor, sie konnten bald beseitigt werden. Erst in der letzten Inventio zeigten sich mehr Flüchtigkeiten. So Seite 185 im ersten Takt bei den Balkungen, Seite 186, Takt 4 und 8 desgleichen.

Seite 186, Takt 3 zeigt das Manuscript in dem oberen System als siebente und achte Note *a' g'* (statt *h' a'*).

Seite 186, System 5 steht als Überschrift «*Bizaria*», wofür ich das Wort nach heutiger Schreibart gesetzt habe. Walther's Lexikon erklärt es mit «Fantasterey, Narrheit, Eigensinn; ingleichen, eine sonderliche und dabey angenehme Veränderung», also mit dem heute üblichen Ausdruck «*Capriccio*» im Begriff ziemlich gleich. Da das *z* im Manuscript etwas lang gezogen wie ein *f* ist, so las man früher «*Bifaria*» und suchte dies Wort, so gut es ging, zu deuten. Im letzten Satze «*Scherzo*» hat aber das *z* von Bach eine sehr ähnliche Gestalt bekommen, woraus sich ergiebt, dass auch dort der betreffende Buchstabe ein *z* sein soll.

Seite 187, System 6, Takt 4 steht als vierte Note *cis'* (statt *a*).

Seite 188 oben. Die Bezeichnung eines Satzes mit «*Andamento*» war früher selten gebräuchlich und kommt heute fast gar nicht mehr vor. Walther erklärt das Wort «*Andante*», aber nicht «*Andamento*». Von ersterem sagt er, es stamme vom italienischen Verbum «*andare*» her, das gleichbedeutend sei mit dem französischen «*aller*» oder «*cheminer à pas égaux*», zu deutsch «mit gleichen Schritten wandeln»; es werde sowohl bei andern Stimmen, als auch solchen General-Bässen, die in einer ziemlichen Bewegung sind, oder den andern Stimmen das Thema vormachen, angetroffen. Letzteres trifft im vorliegenden Falle zu: der Bass geht voran, die Oberstimme macht die Anfangsschritte nach.

VI.

Ouverture.

Seite 190.

Die Vorlage zu dieser Composition besteht in einem von Penzel's Hand geschriebenen Stimmenexemplar, das Herr Kammersänger Joseph Hauser in Karlsruhe besitzt. Die vier Stimmen umfassen 14 Blatt und haben folgende Titelaufschrift:

Overture | a 4 | Violino Primo | Violino Secondo | Viola | et | Cembalo | di Sigr. Bach || Poss. Penzel | 1753.

Diese Stimmen hat der Vater des Besitzers, Franz Hauser, im Januar 1853 in Partitur gebracht. Eine andere Partitur, die unter dem Signum *P.* 307 in einem Sammelband auf der Königlichen Bibliothek in Berlin aufbewahrt wird, ist ebenfalls aus den Penzel'schen Stimmen zusammengeschrieben worden, und zwar im December 1839 von dem unzuverlässigen Copisten Anton Werner. Penzel ist somit der einzige Gewährsmann für die Ouverture. Aber auch ihm, der gewöhnlich gute und ziemlich fehlerfreie Abschriften von Bach'schen Stücken geliefert hat, kann diesmal eine Partitur nicht vorgelegen haben, denn es kommen nicht nur viele falsche Noten und falsche Zeichen in seinen Stimmen vor, sondern im letzten Satze auch Verschiedenheiten in der Taktanzahl, die sehr störend sind. Die Takte 11 und 12 Seite 204 sind in der zweiten Violine zweimal geschrieben; Takt 12 Seite 208 sind in der Viola nicht zwei halbe, sondern zwei ganze Noten *d'* und durch den Taktstrich getrennt geschrieben, demnach zwei Takte statt ein Takt; von Seite 210, Takt 8 an ist die Viola mehrere Takte hindurch ganz unbrauchbar. Der Berliner Copist hat zuletzt greuliches Zeug zu Papier gebracht, Hauser dagegen, der vorsichtig gewesen und vorher Mancherlei berichtigt hat, hat bei der letzten Stelle die Violazeile lieber leer gelassen. Unter diesen Umständen war es eine missliche Sache, sich für die Aufnahme des Stückes in den Band zu entscheiden, zumal da Penzel einen Vornamen zu Bach nicht gesetzt hat. Wenn nun aber auch die Ächtheit der Composition nicht sicher verbürgt werden kann, so spricht doch ihr äusserer Zuschnitt und auch ihr innerer Gehalt nicht gegen die Annahme, dass sie eine Vorgängerin zu den in Jahrgang 31[1] mitgetheilten Ouverturen Bach's sein könne. Dehn hat sie unter dem Namen «Giov. Seb. Bach» dem Bande, in dem sich noch die Ouverturen in H moll und die beiden in D dur befinden, wie es scheint, unbedenklich einverleibt, auch im Dörffel'schen thematischen Verzeichniss ist sie im Anhang I unter Nr. 118—119 als beachtlich vorgesehen worden.

Die einzelnen Sätze sind: 1) *Larghetto con Fuga*; 2) *Torneo* (Turnier); 3) *Aria*; 4) *Menuetto alternativo*; 5) *Capriccio*. Alle diese Sätze sind als ein Ganzes unter der Bezeichnung *Ouverture* zusammengefasst, mithin auf orchestrale Wirkung, d. h. auf mehrfache Besetzung der Instrumente berechnet; vielleicht mit Ausnahme des Trio (Seite 201), das in dem zu wiederholenden Menuettsatz eingeschoben und im Basse bloss mit dem Violoncello ausgeführt werden soll. Dass das Cembalo, wie die Fundamentalstimme genannt ist, durchgängig mitwirken soll, unterliegt wohl keinem Zweifel; es wird nicht allein die Bassnoten, sondern nach damaligem Gebrauche auch ein «Accompagnement» auszuführen haben, das dem klugen Ermessen des Spielers anheimgestellt bleibt. Ebenso wird der Contrabass dabei sein sollen; eine Betheiligung des Fagottes dagegen, um den Bass zu verstärken, scheint nicht beabsichtigt zu sein, weil überhaupt Blasinstrumente Bach bei dieser Ouverture nicht hinzugezogen hat.

Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach.

Seite 213.

Wilhelm Friedemann Bach war geboren am 22. November 1710 in Weimar und starb am 1. Juli 1784 in Berlin. Er war 9 Jahre 2 Monate alt, als ihm sein Vater das Büchlein anlegte. Dasselbe scheint sich bis heute ganz so erhalten zu haben, wie es von Anfang an beschaffen war; es ist in Lagen von je 4 Blatt kleinen Querquartformates zusammengeheftet, hat vorn und hinten das übliche «Vorsatzblatt» des Buchbinders, seine Einbandschale ist mit dünnem Pergament überzogen und misst in der Breite 19, in der Höhe 17 Centimeter. Auf der inneren Seite dieser Schale steht von Sebastian Bach's Hand mit einer gewissen Zierlichkeit geschrieben:

Clavier-Büchlein. | vor | Wilhelm Friedemann Bach. | angefangen in | Cöthen den | 22. Januar | Aō. 1720.

und auf dem Vorsatzblatt des Buchbinders, welches deutlich den Namen «HALLE» als Wasserzeichen hervortreten lässt, befindet sich folgende Mittheilung:

> Dieses Buch ist eine Seltenheit, denn es ist von dem gr. S. Bach geschrieben, u. aus dem Nachlaße des verstorbenen sogenannten Clavier-Bachs auf dem Pädag. zu Halle, nebst vielen Bachschen u. anderen Musikalien u. Bildern aus der B. Familie von mir im Jahre 1814 gekauft worden.
>
> J. Koetschau.

Koetschau war, wie Spitta berichtet (I. 13), Musikdirector in Schulpforte. Der sogenannte «Clavier-Bach», mit Namen Johann Christian Bach, war Musiklehrer in Halle, wo er 1814 im Alter von 71 Jahren verstarb; er war ein weitläufiger Vetter von Friedemann Bach und hatte von ihm das Buch erhalten. Von Koetschau ging das Buch in die Familie Krug über, zunächst an Herrn Appellations-Gerichtsrath Dr. Krug in Naumburg, sodann an dessen Sohn, Herrn Oberregierungs-Rath G. Krug in Freiburg i. B. Der letztgenannte Herr hatte die Güte, das Buch nach Leipzig zu senden. Es konnte somit sein Inhalt genau angegeben und namentlich Bach's eigene Handschrift sicher festgestellt werden.

Nach dem Vorsatzblatt des Buchbinders folgt als Blatt 2 ein unbeschriebenes Blatt, auf Blatt 3 beginnt der textliche Inhalt. Der bequemen Übersicht wegen habe ich den Sätzen fortlaufende Nummern vorgesetzt. Von Bach selbst sind geschrieben: Nr. 1—5, Nr. 31, Nr. 40—46, Nr. 48e und Nr. 49 bis 62. Von wem die übrigen Sätze geschrieben sind, muss ich dahingestellt sein lassen; von Friedemann Bach, wie C. F. Becker meint, glaube ich nicht, die Schrift verräth meist eine geübte, gut ausgeschriebene Hand. Nach Blatt 71 folgt noch ein unbeschriebenes Blatt, das ein grosses Wappen als Wasserzeichen enthält. Auf der hinteren Einbandschale endlich erscheint noch inwendig der Name «Wilhelm Friedemann Bach», womit sich, wie die ungeübte Hand zeigt, höchst wahrscheinlich der jugendliche Friedemann selbst verewigt hat.

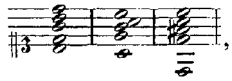
Ausser den von Bach eingeschriebenen Sätzen enthält das Buch noch verschiedene andere Sätze seiner Composition, so namentlich die unter Nr. 32—39 stehenden acht, mit «Praeambulum 1—8» bezeichneten Stücke, die mit den unter Nr. 40—46 stehenden jene Reihe von 15 gleichartigen Sätzen bilden, die er später als «zweistimmige Inventionen» mit den 15 dreistimmigen «Symphonien» im Jahre 1723 in einen Band unter dem gemeinschaftlichen Titel «Auffrichtige Anleitung ...» zusammengefasst hat (s. Jahrgang 3).

Von den «Zwölf kleinen Präludien» (s. Jahrgang 36) sind 7 eingeschrieben: das erste (fortlaufende Nr. 2 und 26), das vierte (Nr. 27), fünfte (Nr. 4), achte (Nr. 8), neunte (Nr. 10), zehnte (Nr. 48e) und elfte (Nr. 9).

Von den in das «Wohltemperirte Clavier» (s. Jahrgang 14) aufgenommenen Präludien sind 11 vorhanden: Präludium Cdur (Nr. 14), Cmoll (Nr. 15), Cisdur (Nr. 21), Cismoll (Nr. 22), Ddur (Nr. 17), Dmoll (Nr. 16), Esmoll (Nr. 23), Edur (Nr. 19), Emoll (Nr. 18), Fdur (Nr. 20), Fmoll (Nr. 24).

Von den 15 Fantasien (genannt «Symphonien» oder dreistimmige Inventionen, s. oben) sind ausser der zweiten alle aufgenommen: die erste (Nr. 49), dritte (Nr. 62), vierte (Nr. 50), fünfte (Nr. 61), sechste (Nr. 60), siebente (Nr. 51), achte (Nr. 52), neunte (Nr. 59), zehnte (Nr. 53), elfte (Nr. 58), zwölfte (Nr. 57), dreizehnte (Nr. 54), vierzehnte (Nr. 56), fünfzehnte (Nr. 55).

Dass alle diese Stücke hier in ihrer ersten Gestaltung und, so weit sie von Bach's Hand herrühren, zugleich in ihrer ersten Niederschrift erscheinen, kann kaum einem Zweifel unterliegen. Namentlich gilt dies von den zwei- und dreistimmigen Inventionen, die oft wesentliche Abweichungen von den bekannt gewordenen späteren Lesarten aufweisen; auch die Correcturen, die Bach während des Schreibens vorgenommen hat, sprechen überzeugend dafür, dass die Niederschriften unmittelbar aus seiner Schaffensthätigkeit hervorgegangen sind.

Die zu dem Wohltemperirten Clavier gehörigen Präludien sind, wie sie hier sich darstellen, durch die ursprüngliche Ausgabe bei Hoffmeister & Kühnel (später Peters) unter der Aufsicht Forkel's veröffentlicht und von Franz Kroll in Jahrgang 14 der Bach-Ausgabe hinlänglich berücksichtigt worden. Zwei von diesen Präludien habe ich vollständig mitgetheilt: das in Emoll und das in Cdur. Von jenem giebt Kroll nur die Anfangs- und Schlusstakte und bemerkt dazu, «wenn diese Gestalt wirklich von Bach herrühre, so habe sie sicher als ein blosser Entwurf gedient, über welchem dann die feinere Figuration ausgearbeitet worden sei»; so, in dieser Weise, lässt sich indess nur sagen, wenn man die spätere Umwandlung und Bereicherung des Stückes kennt, denn an und für sich bildet auch die erste Gestalt ein Ganzes, das eine befriedigende musikalische Wirkung auszuüben im Stande ist. Das Cdur-Präludium bringt Kroll vollständig als «Forkel'sche Gestalt» nach der alten Ausgabe zum Abdruck (Jahrgang 14 Seite 205). Hätte er das Friedemann-Büchlein gekannt, so würde er diese Gestalt jedenfalls nicht «apokryph» genannt, sondern ihre ursprüngliche Authenticität anerkannt haben. Leider hat Jemand, möglicherweise Bach selbst, an dem Notentext im Büchlein Änderungen vorgenommen; er hat Takt 5 und 7 eingeschaltet, dann 3 Takte ausradirt und 4 andere dafür eingesetzt, und am Schluss der Seite durch Custos-Zeichen einen Accord angedeutet, der gar nicht darauf folgt; der Abdruck hinten (Seite 216 dieses Bandes Nr. 14) giebt das genaue Abbild davon. Streicht man also Takt 5 und Takt 7 wieder, setzt statt der vier Takte 8—11 die drei Takte ein, wie sie zuerst waren: , und geht dann, das Blatt umwendend, sogleich zu Blatt 14b über, so wird man mit 24 Takten die «Forkel'sche Gestalt» lebendig vor sich haben, «der süsse Zauber dieser Töne wird fühlbar genug in eure Seelen dringen» auch in dieser Gestalt. Ob die kleinen Abweichungen Takt 16 vom Schluss zurück (wo hier *fis'*, in Jahrgang 14 Seite 205 dagegen *f'* steht), und Takt 2—4 vom Schluss zurück (wo die dort ausgeschriebenen Arpeggien nicht streng die Accordnoten hier wiedergeben) auf anderer Quelle beruhen, dies kann ich nicht nachweisen. Unerwähnt darf aber nicht bleiben, dass Spitta bei Abdruck dieses Präludiums in dem ersten Bande seiner Bach-Biographie die Custos-Zeichen gar nicht beachtet, sondern die

betreffenden beiden Takte (Schlusstakt von Blatt 14^a und Anfangstakt von Blatt 14^b im Büchlein) unvermittelt und unbedenklich neben einander gesetzt und somit eine Lesart veröffentlicht hat, die schlechterdings nicht von Bach ist. Die ersten 11 Takte gehören zu der späteren erweiterten Lesart, die folgenden 16 Takte (von Blatt 14^b ab) zu der ursprünglichen, die gerade in dieser grösseren Hälfte wesentlich von jener abweicht.

Es erübrigt nun noch, derjenigen Stücke im Büchlein zu gedenken, die nicht von Bach sind. Dass ich sie vollständig mitgetheilt habe, wird man hoffentlich nicht missbilligen. Sie sind jedenfalls mit Vorwissen Bach's in das Büchlein aufgenommen worden und haben seinen Beifall gehabt, stehen daher auch jetzt noch unter seinem Schutze. Das spricht zu ihren Gunsten.

Zunächst fallen die beiden Allemanden unter Nr. 6 und 7 in die Augen. Die rechte Hand ist gegen die damalige Gewohnheit im Violinschlüssel notirt, doch kann dieser des instructiven Zweckes des Büchleins wegen absichtlich gewählt worden sein, wie ja vorübergehend auch der Tenor- und Altschlüssel Anwendung gefunden haben. Beide Stücke zeigen sich formell gut abgerundet, wie nur eine geübte Hand sie bilden kann. Es ist also keinesweges unwahrscheinlich, dass Bach selbst sie componirt hat. Die zweite Allemande ist unvollständig geblieben, Friedemann ist vermuthlich sicher gewesen, dass er das Fehlende im Kopfe behielt.

Nr. 25 giebt zwei unvollständige Sätze von J. C. Richter. Das Lexikon von Walther (1732) verzeichnet zwei Namen, zu denen die Buchstaben der Vornamen passen: einen Johann Christoph Richter, der seit 1726 Hoforganist in Dresden, und einen Johann Christian Richter, der 1729 ebendaselbst Hoboist in der Königlichen Capelle war. Die beiden Sätze sind vermuthlich einer ganzen «Suite» entnommen, für die die leere Seite 29^b noch Raum übrig lassen sollte. Der Componist dürfte, wenn nur die beiden genannten Richter in Frage kämen, wohl der Hoforganist gewesen sein.

Der Bassgang unter Nr. 30 lässt einen bestimmten Zweck nicht erkennen. Er ist flüchtig und anscheinend von keiner geübten Hand geschrieben, man könnte auf die Friedemann's schliessen, dem der kühne Anlauf in dem Tongebilde auch zuzutrauen wäre. Aber wie gesagt, man fragt sich, was soll hier dieser Bassgang?

Die vier Sätze endlich, die sich unter Nr. 48 als Partita «di Signore Steltzeln» vereinigen, nehmen die Beachtung dadurch besonders in Anspruch, dass Bach selbst noch einen fünften Satz hinzucomponirte. Ob das übliche Trio zu dem Menuettsatze (Nr. 48^d) von Haus aus fehlte oder ob es, wenn es vorhanden war, Bach weniger zusagte, als die übrigen Sätze, so dass er sich angeregt fühlte, es durch ein besseres zu ersetzen, dies könnte nur durch das Autograph von Stölzel entschieden werden, das ich nicht ausfindig machen konnte. Gottfried Heinrich Stoelzel, der Componist, geboren 1690 in Grünstädtel und gestorben 1749, war ein sehr fruchtbarer Componist, von dem «eine seiner schönsten Seiten» seine Recitative ausmachten; er starb als Capellmeister in Gotha, woselbst er dreissig Jahre lang in Wirksamkeit war.

Alles in Allem: das Büchlein hat, weil es in vieler Hinsicht eine erste Quelle ist, für die Vergleichung mit dem in dieser Ausgabe gedruckten Notentexte einen grossen Werth, es bietet der Forschung eine ebenso angenehme als lehrreiche Beschäftigung dar. So sei dem Herrn Besitzer desselben aufrichtig gedankt, dass er seiner Zeit nicht Bedenken trug, es auf einige Wochen aus den Händen zu geben.

Anhang.

I.

Zum Violinconcert in A moll

Jahrgang XXI[1] Seite 17.

Es handelt sich um die zwölf Takte im letzten Satze des Concertes, die bisher noch nicht getreu nach dem Originale in dieser Ausgabe wiedergegeben sind. Herr Wilhelm Rust sagt als Herausgeber der Violinconcerte, die Ausgabe Peters habe die Stelle «gänzlich missverstanden wiedergegeben», schon Ferdinand David habe sie «auf das ursprünglich Richtige zurückgeführt», das Autograph notire die Arpeggio's in «ganz klarer Schreibweise» so, dass die leere *E*-Saite für den Orgelpunkt offen gehalten werden solle, während der melodisch-harmonische Gang auf der *A*- und *D*-Saite dazwischenfallend auszuführen sei.

Siegfried Wilhelm Dehn, der bekanntlich lange Jahre hindurch Custos der musikalischen Abtheilung der Königlichen Bibliothek in Berlin war, hatte die Ausgabe Peters damals zu dem Druck besorgt. Er hatte sich die Ausführung der Arpeggien so gedacht, dass die Melodienoten auf den schweren Taktheil fallen und so den Hauptaccent erhalten sollten, das orgelpunktische *e''* dagegen (wie die Null für die leere Saite anzeigt) durch die zweite und vierte Note der Arpeggienfigur vertreten werde; eine Deutung, gegen die in musikalischer Hinsicht nichts einzuwenden ist. Mehr instrumentalen Glanz freilich und grösseren virtuosen Schwung wird der Spieler erzielen, wenn er für das orgelpunktische *e''* ausschliesslich die leere Saite verwendet und die melodischen Noten auf der *A*- und *D*-Saite spielt, wie David angegeben hat. So führt auch der unvergleichliche Joseph Joachim die Stelle aus. Es kommt darauf an, ob man bei der Ausführung dem rein musikalischen oder dem virtuosen Standpunkt den Vorzug einräumt.

II.

Zur Cantate Nr. 188 «Ich habe meine Zuversicht»

Jahrgang 37 Seite 195 ff.

Diese Cantate konnte damals zur kleineren Hälfte nur nach einer sehr fehlerhaften Copisten-Abschrift wiedergegeben werden. Nach Bach's Willen sollte ihr ein Orgelconcert vorangehen, das aber die Copie nicht in Wirklichkeit mittheilte, sondern nur durch ein kurzes Notencitat kenntlich machte. Das Citat deutete auf das Clavierconcert in D moll Seite 3, bez. Seite 275 in Jahrgang 17. Die autographen Bruchstücke, die bei der Herausgabe der Cantate benutzt werden konnten, liessen vermuthen, dass alle drei Sätze des Concertes dem vocalen Theile vorangehen sollten, nicht allein nur der erste Satz wie bei der Cantate «*Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen*» in Jahrgang 30.

Ein werthvolles Blatt Bach'scher Handschrift, das der Besitzer desselben, Herr Charles Malherbe in Paris, an das Directorium der Bachgesellschaft in der Charwoche 1896 einzusenden die Güte hatte, bestätigt die dort ausgesprochene Vermuthung. Auf der Vorderseite des Blattes steht der Schluss des dritten Satzes des D moll Concertes für Clavier, jedoch (wie die Transponirung

nach *C* beweist) für Orgel neu bearbeitet; auf der Rückseite steht der Anfang der Cantate «*Ich habe meine Zuversicht*», wie er Seite 195 in Jahrgang 37 zum Abdruck gelangt ist. Die vordere Notenseite hat 2 Systeme zu je 9 Notenzeilen (siehe hinten Seite 234), den Schlüsseln nach für drei Hoboen, zwei Violinen, Viola, Continuo und obligate Orgel, gerade so wie in der Cantate «*Wir müssen durch viel Trübsal*»; sie giebt die letzten acht Takte einer breit ausgeführten Cadenz wieder, die in den Anfang des Satzes einmündet. Es war also das ganze Concert der Cantate zur Einleitung bestimmt. Die Rückseite des Blattes zeigt 19 Notenzeilen: 4 Zeilen für «*Hautb è Violino 1* | *Violino 2* | *Viola*» | und Continuo; dann dreimal je 5 Zeilen für dieselben Instrumente und die im 15ten Takt einsetzende Tenor-Solostimme (von Takt 15 an ist die «*Hautb: Solo*» für sich allein geschrieben, die beiden Violinen sind auf einer Zeile untergebracht). Das Blatt endigt genau an der Stelle, wo das im Vorwort zu Jahrgang 37 erwähnte Autograph-Bruchstück, das ehemals Herr Ott-Usteri besass, den Lauf der Arie fortsetzt (Seite 196 Takt 6 daselbst). Das Ganze macht den Eindruck einer ersten Niederschrift.

Zwei Noten sind abweichend: in Takt 10 hat das Autograph in der zweiten Violine als dritte Note *d''*, der Druck *b'*; in Takt 7 hat es im Continuo als erste Note *E*, der Druck *C*. Die zweite Violine wird hiernach zu berichtigen sein, das *E* des Continuo ist dagegen wohl nur ein Schreibfehler Bach's, den die Flüchtigkeit bei Beginn einer neuen Zeile mit sich gebracht hat.

III.

Das Wohltemperirte Clavier.

Das «Wohltemperirte Clavier» ist zu Bach's Lebzeiten bekanntlich das am meisten verbreitete und bekannteste seiner Werke gewesen; die besten Musiker jener Zeit setzten Fleiss und Mühe daran, es sich zu eigen zu machen, ein Beweis dafür, dass sie es in richtiger Erkenntniss seines ausserordentlich hohen Kunstwerthes entsprechend hoch in Ehren hielten. So kam es, dass zahlreiche Abschriften vom Ganzen oder von einzelnen Sätzen daraus angefertigt wurden, dass verhältnissmässig viele solcher Abschriften aus dem vorigen Jahrhundert, ehe das Werk durch Stich und Druck Verbreitung fand, sich erhalten haben. Bach selbst sah sich genöthigt, es öfters wieder abzuschreiben; je nach Umständen that er dies eilig und mehr mechanisch, je aber auch mit ruhigem Bedacht darauf, den Tonsatz durch Verbesserungen ebenmässiger, durch Ausschmückungen anmuthiger zu machen, kurz das Werk immer mehr in ideeller wie in formeller Hinsicht zur höchsten Vollendung zu bringen. Von manchen Sätzen haben sich die verschiedenen Gestaltungen erhalten, die von solchem Schaffensprocess Zeugniss geben: eine erste Gestaltung als die primitive, eine zweite als die verbesserte, eine dritte als die letzt-beste und endgültige Lesart.

Um diese Unterschiede und namentlich die letztwilligen Bestimmungen Bach's zu erkennen und klarzulegen, musste nun — die pietätvolle Pflicht gegen den Meister gebot es — das ganze umfangreiche Handschriftenmaterial genau durchforscht und kritisch abgewogen werden: eine Riesenarbeit, die früher oder später, endlich aber doch einmal vollzogen werden musste, die auch nur einen Einzigen brauchte zu ihrer einheitlichen Durchführung, um für Alle gethan zu sein, Einen allerdings, der opferwillig und beharrlich ihr seine besten Kräfte und seine wohlgeläuterten Kenntnisse und Erfahrungen jahrelang zuwendete. Dieser Eine hatte sich in Franz Kroll gefunden, und seine Arbeit liegt im Jahrgang 14 der Bachausgabe vor. Die genauen Nachweise in allen Einzelheiten, die Kroll dort im Anhang niedergelegt hat, zugleich mit den Handschriften die inzwischen gedruckt erschienenen Ausgaben eingehend berücksichtigend, lassen eine nochmalige Durchsicht und Prüfung

des Materials seitdem als überflüssig erscheinen, denn man weiss nun genau, woran man mit jeder Handschrift und Ausgabe ist, und kann getrost das von Kroll gewonnene Ergebniss als sicheren Ausgangspunkt für alle künftigen Forschungen, als festen Grund und Boden für alle weiteren Feststellungen des Notentextes hinnehmen.

«Weitere Feststellungen», sind sie trotz alledem noch nöthig? Ja, sie sind es! Kroll hat das Werk nicht überall zur letzten Klärung gebracht. Das beweisen die verhältnissmässig zahlreichen Varianten, die er unmittelbar dem Notentexte beigegeben und, diesem somit als gleichwerthig, dem Leser zur beliebigen Wahl anheimgestellt hat; er hat hierbei, selbst nicht schlüssig, unentschieden gelassen, welche Lesart als die letztwillige des Meisters die alleinige Geltung für sich habe. Es ist und bleibt merkwürdig, dass Bach der künstlerischen Ausführung, dem Wie der hörbaren Verkörperung seiner Tongebilde einen fast uneingeschränkten Spielraum gelassen hat. Fast nie giebt er dem Vortragenden durch Tempobezeichnungen eine Andeutung, wie schnell oder langsam er die Bewegung genommen wissen will, fast nie giebt er einen Hinweis dafür, wann und wo der Tonfluss durch verschiedene Grade von Stärke und Schwäche sich abstufen soll, fast nie auch, welche Töne besonders hervorgehoben werden, wo sie einzeln für sich abgesondert, wo lose an einander gereiht, wo streng gebunden sie erscheinen sollen, — alles dies überlässt er dem Feingefühl des Spielers, als müsse dieser den Genius des Meisters selber in sich haben, der einen seelenvollen Vortrag, einen überall geistig belebten Ausdruck erfordert. Auch in den Verzierungs-Manieren, die der Meister freigebiger (wo er sie haben will) spendet, lässt er dem Geschmack des Spielers noch so viel Freiheit, dass sie nicht schablonenmässig ausfallen sollen. Will aber der Meister das Was seiner Gebilde, die Töne selber, dem Ausführenden irgendwie in's Belieben stellen? Das wird man aus dem grossen Vertrauen, womit er den letzteren als solchen beehrt, sicherlich nicht schliessen dürfen. Die Töne selbst müssen unangetastet bleiben.

Jetzt gilt es, wie bemerkt, den endgültigen Notentext überall festzustellen. Wo Kroll verschiedene Lesarten giebt, muss nun die Entscheidung getroffen werden, welche von ihnen die alleinige Geltung habe. Kroll selbst hat dieser Aufgabe mit beharrlichem Fleisse bis zum Lebensende obgelegen; er hoffte immer, weitere authentische Unterlagen für ihre Lösung zu gewinnen, und forschte unausgesetzt nach ihnen über zehn Jahre lang. Leider vergebens. Er starb, 57 Jahre alt, am 28. Mai 1877. Ob er noch wichtiges Material für das «Wohltemperirte Clavier» hinterlassen habe, ist mir nicht bekannt.

Bevor ich über die nach Kroll's Ableben zu Tage gekommenen Autographe Bericht erstatte, gebe ich einige Notizen über die ersten gedruckten Ausgaben.

* * *

Über die gedruckten Ausgaben des Wohltemperirten Clavieres ist Folgendes zu bemerken. Als erste Ausgabe hat fast bis zur Gegenwart herein die von August Friedrich Carl Kollmann gegolten, die angeblich im Jahre 1799 zu London veröffentlicht worden ist. Kollmann war ein Deutscher, geboren 1756 im Hannover'schen; er ging 1778 nach London, wurde 1782 Organist an der königlichen St. James-Capelle daselbst und stand als solcher in dem Rufe eines tüchtigen Musikers. Gerber sagt mit voller Zuversicht (Neues Lexikon III. 94), Kollmann habe 1799 das Wohltemperirte Clavier mit Erläuterungen in Kupferstich zu London herausgegeben, und Hilgenfeldt erwähnt in seinem Werke «Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke» (Leipzig 1850) die Ausgabe mit dem Bemerken, dass nur wenige Exemplare davon nach Deutschland gekommen sein möchten. Aus letzterer Bemerkung ist zu schliessen, dass Hilgenfeldt selbst sie nicht zu Gesicht bekommen

hatte, gerade so, wie es allen Anderen erging, die im Laufe der Zeit Kenntniss von ihr zu erlangen suchten. Erst im Jahre 1885 hat sich der Sachverhalt dahin aufgeklärt, dass die Ausgabe überhaupt nie erschienen ist. Kollmann hatte sie wohl geplant, wollte auch Erläuterungen hinzugeben, aber die Ausführung dieses guten Vorsatzes unterblieb. Dies hat Mr. Cummings in den *Musical Times* vom März 1885 klar nachgewiesen.

Die drei ersten Ausgaben bleiben somit die von Hoffmeister und Kühnel in Leipzig (seit 1. April 1814 in Firma «C. F. Peters»), von N. Simrock in Bonn und von H. G. Nägeli in Zürich. Sie sind ziemlich gleichzeitig im Jahre 1801 erschienen, der zweite Theil einige Monate später als der erste Theil. Simrock zeigte bereits unter dem Datum «Bonn, im December 1800» an, dass er sich vorgenommen habe, J. S. Bach's 48 Präludien und Fugen für's Clavier herauszugeben, dass das als Stichvorlage zu benutzende Exemplar vom sel. Neefe ganz berichtigt worden sei, und dass die Pränumeration für das erste Heft bis zum 1. März, für das zweite Heft bis zum 10. Mai offen bleiben solle. Nägeli erliess, datirt «Zürich, im Februar 1801», eine vorläufige Nachricht von einer ebenso schönen als wohlfeilen Ausgabe der vorzüglichsten Werke von Joh. Seb. Bach; er erführe jedoch so eben, dass eine doppelte Concurrenz schon wirklich da sei; das erste Heft solle, wo nicht früher, doch zuverlässig zur nächsten Leipziger Ostermesse erscheinen. Im April darauf zeigt Nägeli fernerweit an, dass das erste Heft der von ihm beabsichtigten Ausgabe «musikalischer Kunstwerke der strengen Schreibart» Bach's Wohltemperirtes Clavier Theil I, das zweite Heft Händel's Clavier-Suiten, das dritte Heft das Wohltemperirte Clavier Theil II, das vierte Heft eine Auswahl von Ricercaten der ältesten Contrapunktisten enthalten solle. Gleichzeitig bemerkt er, dass das erste Heft nun unter der Presse sei und nächstens abgeliefert werde. Doch erst Anfang September wird es als wirklich «erschienen» angezeigt, es solle, heisst es, sofort an die Subscribenten versandt werden. — Von Hoffmeister und Kühnel liegen ähnliche Anzeigen nicht vor. Dass aber ihre Ausgabe schon im Februar 1801 in Sicht war, beweist Nägeli's Wort von der «doppelten Concurrenz», und dass sie spätestens Anfang Mai zu Tage trat, erfährt man aus einem Briefe von Forkel vom 4. Mai, worin er den Empfang des ersten Heftes der Bach'schen Werke der Verlagshandlung meldet und sich (keinesweges günstig) über den mitgetheilten Notentext ausspricht. Diese erste Lieferung, versehen mit den Verlagsnummern 51, 52 und 53, enthielt die zweistimmigen Inventionen, die Toccata in D moll und den ersten Theil des Wohltemperirten Clavieres. Der Brief gab, beiläufig erwähnt, die Veranlassung, dass Forkel von Stund' an mit der Verlagshandlung in freundschaftlichem Verkehre blieb und namentlich ihre weiteren Veröffentlichungen der Bach'schen Werke in treue Obhut nahm.

Aus dem Mitgetheilten ergiebt sich, dass die Ausgabe Simrock zeitigstens im März 1801, die Ausgabe Hoffmeister und Kühnel spätestens zu Anfang Mai, die Ausgabe Nägeli spätestens zu Anfang September desselben Jahres mit dem ersten Theile zu Tage traten.

Die erste englische Ausgabe ist nach Grove's Dictionary 1811—12 veröffentlicht und von S. Wesley und C. Horn herausgegeben worden. Franz Kroll hat sie nicht mit verzeichnet.

* * *

Das Züricher Autograph

zum ersten Theile.

Anhang Seite 235.

Vom ersten Theile verzeichnet Franz Kroll, wie ich hier kurz in Erinnerung bringen will, drei Autographe:

1) Das dem Dr. med. R. Wagener in Berlin (später in Marburg) gehörige Autograph, früher im Besitz von Robert Volkmann in Pesth, mit der Jahreszahl 1722;

2) das Autograph Nr. 202 der Königlichen Bibliothek in Berlin, früher im Besitz von Professor F. C. Griepenkerl in Braunschweig, dem es der Domorganist und Vicarius Müller in Braunschweig vermacht und der es seinerseits von Friedemann Bach erhalten hatte;

3) das Fischhof'sche Autograph, jetzt Nr. 202g in der Königlichen Bibliothek in Berlin, von Professor Fischhof in Wien derselben geschenkt, vorher im Besitz des Directors Franz Hauser in München.

In dem zuerst angeführten Manuscript fehlt ein Blatt, welches die Fuge in Fis dur und die 6 ersten Takte des Präludiums in Fis moll enthalten hat. Im zweiten Autograph fehlen mehrere Blätter zu Anfang, und gegen den Schluss hin macht sich eine andere Hand bemerkbar, so dass von Bach selbst nur die Fuge in Cis moll von Takt 51 ab bis zu Takt 68 der Fuge in A moll erscheint. Vom dritten Autograph hat sich merkwürdigerweise die Authenticität nicht feststellen lassen; Kroll bezweifelt sie, indem nur «manche Schriftzüge für sie zu sprechen scheinen». Immerhin konnte, auch abgesehen von dem Fischhof'schen Autograph, Kroll für jedes Präludium und jede Fuge bei seiner Ausgabe Bach's eigene Niederschrift zur Grundlage nehmen, manchmal zwar nur von einer Quelle, meist jedoch von zwei Quellen her.

Das von H. G. Nägeli in Zürich für seine Ausgabe benutzte Autograph hatte bekanntlich Franz Kroll für die Bach-Ausgabe nicht benutzen können. Kroll wusste wohl, dass Nägeli werthvolles handschriftliches Material für das Wohltemperirte Clavier besass, gab sich auch viel Mühe, es zur Ansicht zu erlangen, doch blieben die deshalb mit Herrn Hermann Nägeli, dem Sohne und damaligen Inhaber desselben, gepflogenen Unterhandlungen erfolglos. Erst dem Forscher Spitta glückte es, im Herbst 1869 das Material in die Hände zu bekommen. Nägeli, so berichtet er (Bach I. 838), scheine das Autograph im Jahre 1802 von Anna Caroline Philippine Bach in Hamburg erhalten zu haben, der damals noch lebenden einzigen Tochter Philipp Emanuel's, die einen Handel mit den von ihrem Vater nachgelassenen Musikalien betrieb (s. Bitter, Emanuel und Friedemann Bach II. 127). Von Nägeli's Sohne habe im Jahre 1854 Herr Ott-Usteri in Zürich das Manuscript gekauft, dieser sei es dann gewesen, der es Spitta anvertraute. Nach dem Tode des Herrn Ott-Usteri (im Sommer 1872) seien, berichtet Spitta weiter, die sämmtlichen Autographe aus dessen Besitz in die Züricher Stadtbibliothek vermächtnissweise übergegangen.

Die letztere Angabe ist, sofern sie sich auf das Autograph mit bezieht, nicht richtig, in diesem Falle würde es die Stadtbibliothek behalten haben. Im Jahre 1885 aber, das steht fest, besass es Herr Stadtrath Hagenbuch, Präsident der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. Sobald die Herren Breitkopf und Härtel durch Zufall hiervon Kunde erhalten hatten, bemühten sie sich, es an Ort und Stelle herbeizuschaffen, und dies gelang unverweilt, da Herr Hagenbuch äusserst zuvorkommend war. So gelangte der kostbare Schatz auf einige Wochen in meine Hände. Ich verglich emsig

und genau den Inhalt mit der Bachausgabe und trug sorgsam alles Bemerkenswerthe in mein Handexemplar ein.

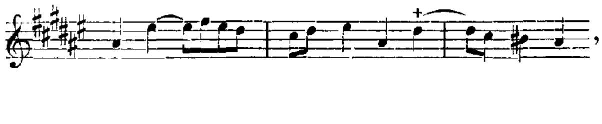
Seiner äusseren Beschaffenheit nach zerfällt das Manuscript in zwei Abtheilungen. Die eine, 16 Blatt enthaltend, besteht in einzelnen von einander abgesonderten Bogenlagen, die bei dem Gebrauche zum Spielen ihrer ganzen Breite nach aufgelegt werden müssen, wobei die Präludien die beiden Innenseiten, die Fugen die beiden Aussenseiten des Bogens einnehmen; sie umfasst die sechs ersten Präludien und Fugen (Cdur bis Dmoll) und ist von Copistenhand geschrieben. Die andere Abtheilung, 32 Blatt stark, ist in feste Buchform gebunden und enthält das Autograph Bach's selbst; sie beginnt mit der Fuge in Dmoll, geht in directem Fortlauf weiter und endet mit der Fuge in Hmoll, wo «*Fine*» den Abschluss bestätigt. Beide Abtheilungen gehören ursprünglich nicht zusammen. Man hat den fehlenden vorderen Theil des Autographs, um das Exemplar vollständig zu haben, mit einer Copie ergänzt, woher es kommt, dass die Fuge in Dmoll zweimal erscheint. Auch ein Titelblatt von Bach's eigener Hand liegt vorn bei, das aber weder zur Copie noch zum Autograph passt. Es hat folgende Aufschrift:

XXIV ‖ *Praeludia* | aus | allen 12. *Dur* und *moll* Tönen | vors *Clavier* | von | *Joh. Seb. Bach* | *Dir. Mus.;* Leipzig ‖

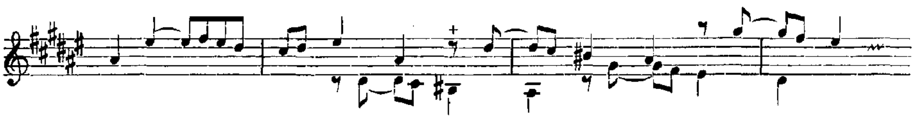
zeigt also nur eine Sammlung der Präludien an. Als spätere Zusätze, von anderer Hand und mit anderer Feder geschrieben, machen sich jedoch zwei weitere kurze Zeilen bemerkbar; etwas links oberhalb der Zahl XXIV stehend: «Zweymal», und unter dem Worte *Prœludia*: «und *Fugen*». Nur der letztere Zusatz kann für das Ganze Richtigkeit beanspruchen, das «Zweymal» nicht. Auf der Rückseite dieses Titelblattes befindet sich ein Verzeichniss, wie viel Seiten jedes Präludium und jede Fuge einnehmen: die 24 Präludien 50, die 24 Fugen zusammen 68 Seiten. Diese Angaben können sich jedoch nur auf die Copie beziehen, wie sie ihrer Zeit vollständ g gewesen sein mag. Der autographe Theil umfasst, wie bemerkt, 32 Blatt mit 62 von Bach selbst beschriebenen Seiten. Als Wasserzeichen im Titelblatt ist der Halbmond und der Reichsadler, in den Blättern des Originals undeutlich ein Wappen zu erkennen.

Um die Übersicht des durch die Vergleichung gewonnenen Ergebnisses für das Specialstudium so bequem wie möglich zu machen, habe ich nun den Stoff so geordnet, dass die Abweichungen des Autographs von dem von Kroll in Jahrgang 14 dieser Ausgabe niedergelegten Haupttexte meist durch Noten wiedergegeben, und sodann die Schreibversehen Bach's sowohl als die von ihm gelassenen Lücken in besondere Gruppen zusammengestellt sind. Die Abweichungen sind durch andere Handschriften vielfach schon von Kroll im Anhang zu Jahrgang 14 mitgetheilt worden, die Schreibversehen und Lücken sind immerhin zahlreich genug, dass sie, falls das Autograph die alleinige Grundlage für die Druckausgabe geblieben wäre, der richtigen Feststellung des Textes hin und wieder unliebsame Schwierigkeiten dargeboten haben würden. Als beachtenswerth hebe ich von den Abweichungen drei hier besonders hervor.

1) In der Dismoll-Fuge erscheint von Takt 20 ab (Jahrgang 14 Seite 34) das Thema streng und folgerichtig so:



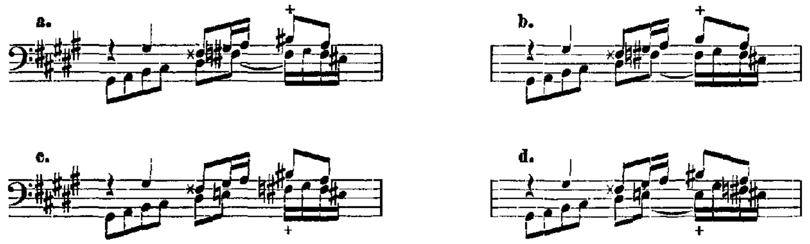
doch erleidet hierbei die ruhige Achtelbewegung des Stimmengewebes auf dem vierten Taktviertel *dis''* eine kurze Stockung, die von dem Züricher Autograph beseitigt und in feiner Weise auf folgende Nachahmungen, die sich inzwischen angemeldet haben, abgelenkt wird:



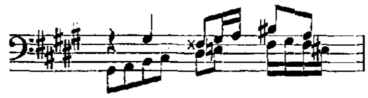
In dieser Form erscheint das Thema unmittelbar vorher in der Mittelstimme, es kann daher die Richtigkeit der Oberstimme in der gleichen Fassung nicht angezweifelt werden. Merkwürdigerweise ist die Stelle dem Scharfblicke Kroll's entgangen, er erwähnt sie, obgleich die Ausgabe Czerny, ja die Kroll-Ausgabe bei Peters selbst diese Lesart hat, nicht in den Varianten. Auch Spitta hat sie ganz und gar übersehen.

2) In dem Fisdur-Präludium (Jahrgang 14 Seite 48) steht als zweite Note im Bass Takt 28 *cis*, das mir an dieser Stelle kräftiger als *eis* erscheint. Kroll führt dieses *cis* nirgends an; Spitta hat es herausgefunden und giebt ihm den Vorzug vor *eis* gleich mir.

3) Für Takt 32 in der Gismoll-Fuge (Jahrgang 14 Seite 65), der in beiden Lesarten, die Kroll verzeichnet, Bedenken erregt, giebt das Autograph eine neue, interessante Version. Es handelt sich um die Tenor- und Bassstimme:



Die Lesart **a.** giebt Kroll als Haupttext, die Lesart **b.** unmittelbar darunter als Variante nach dem Autograph Nr. 202 (s. oben unter 2) und der von Poelçhau herstammenden Handschrift, sowie nach seiner Ausgabe bei Peters. Kroll schwankt indess zwischen beiden Lesarten hin und her. Das Thema, hier im Tenor, sagt er, habe in dem Verlaufe der Fuge so entschieden den Mollcharakter gewahrt, dass über die Correctheit der Lesart bei **b.** kaum ein Zweifel obwalten könne und deshalb ein Vergessen der Erhöhung vor *h* nicht zu vermuthen sei; gleichwohl hat er diese Lesart erst in zweite Linie gestellt, weil ihm doch das *h* nach dem eben vorhergegangenen *his* im Alt zu unfügsam gewesen sein mag. Die Lesart **c.** bringt das Züricher Autograph nach meiner, die Lesart **d.** nach Spitta's Auffassung (I. 843). Wer hat hier Recht, musste ich mich fragen. Ich wandte mich an den jetzigen Besitzer des Autographs, Herrn Oberst A. Meister in Zürich, und bat ihn um Aufklärung der Differenz, die derselbe auch bald in freundlichster Weise unter dem 12. October 1896 dahin ertheilte, dass meine Notirung haarscharf dem Manuscript entspreche. Er fügte eigenhändig das «genaue Conterfei» am Rande des Briefes wie folgt bei:

,

wobei zu bemerken ist, dass das Doppelkreuz im Tenor nur für die eine Note im Takte Geltung hat. Und so mag es am besten bei dieser Lesart bleiben, die doch wohl die abgeglätteste ist!

Im Allgemeinen ist noch zu bemerken, dass das Autograph eine Reinschrift ist, meist deutlich und angenehm in die Augen fallend. Flüchtig freilich sind die Schriftzüge, wer kann sagen,

ob nicht andere musikalische Gedanken bisweilen den Kopf des Meisters beim Niederschreiben zugleich mit beschäftigt und eine gewisse Zerstreutheit momentan in ihm verursacht haben mögen? Die Zeit und Mühe wenigstens, die einzelnen Sätze schliesslich nochmals mit den Blicken zu überfliegen, hat sich Bach nicht genommen, er würde sonst gewiss die Schreibversehen und namentlich die Lücken zum Theile hin und wieder bemerkt, jene verbessert, diese ausgefüllt haben. Nichts deutet auf eine solche kurze Durchsicht hin, noch weniger bieten sich Anhaltepunkte dafür, dass Bach beim Schreiben darauf ausgegangen sei, Ausfeilungen und Verbesserungen des Notentextes selbst vorzunehmen. Ich glaube bestimmt, diese Absicht hat ihm fern gelegen.

Spitta stimmt zwar hierin bei, indem er sagt, «ganz ohne Einfluss auf die Gestalt des heutigen Textes sei das Autograph nicht geblieben, nur sei er freilich verschwindend klein»; doch misst er andererseits dem Autograph einen Werth bei, der den der anderen Autographe, wenn es so wäre wie er sagt, in jeder Hinsicht überragen müsste. An der Verschiedenheit der Lesarten, meint er (I. 839), stelle sich beim Vergleich «alsbald mit völliger Evidenz heraus, dass das Züricher Autograph von allen das späteste und vorzüglichste sei». Eine sehr gewagte Behauptung meiner Ansicht nach. Es würde zu weit führen, wollte ich hier auf alle Einzelheiten, die er vorbringt, näher eingehen. Von seinen Beweisgründen führe ich zwei an, wo er «ganz offenbare Verbesserungen» erblickt.

Im Esmoll-Präludium Takt 37 (s. Anhang Seite 235) lauten die drei Accorde in der linken Hand *es-g-b*, wie Kroll als Variante anführt, also ohne *des'* wie im Haupttext; dies erscheint Spitta «grösser und stimmungsvoller». Und im Amoll-Präludium Takt 22 und 23 (s. Anhang Seite 240), wo neun Achtel von Bach aus Versehen übersprungen worden sind, hält er diese aus Absicht für «gänzlich gestrichen», da sie «in der That der schwungvolleren Schlussentwicklung hinderlich» seien und ausserdem eine Härte enthielten, indem der Septimenaccord über *F* sich gar nicht, oder doch nur mangelhaft auflöse».

Die von mir verzeichneten Schreibversehen im Autograph werden als solche, wie ich glaube, nicht angezweifelt werden. In diesem Falle wird man der Ansicht beistimmen, dass Spitta in Werthschätzung des Autographs vielfach über das Ziel hinausgeschossen hat. Wie dem aber auch sei, so lohnt es sich doch der Mühe, seine Darlegungen einer Prüfung zu unterziehen: man wird der eifrigen Hingabe an die Sache, die er hierbei wie überall in seinem «Bach» bethätigt, die gerechte Anerkennung nicht versagen können.

* * *

Das Londoner Autograph

zum zweiten Theile.

Anhang Seite 243.

Dies Autograph bildet, wie unten näher mitgetheilt wird, seiner äusseren Beschaffenheit nach kein zusammenhängendes Ganze, sondern besteht aus einer Mehrzahl einzelner Bogen, die für den praktischen Gebrauch zum Zusammenheften nicht eingerichtet sind. Richtiger wird es demnach sein, nicht im Singular von einem Autograph des zweiten Theiles, sondern im Plural von den Autographen der einzelnen Nummern zu sprechen.

Dem Herausgeber Franz Kroll standen für den zweiten Theil des «Wohltemperirten Clavieres»

im Jahrgang 14 nur folgende Sätze in Bach's eigener Handschrift zur Verfügung (s. Vorwort daselbst Seite XVIII unter Nr. 14 des Handschriften-Verzeichnisses):

Präludium und Fuge 3 (Cisdur),
Präludium und Fuge 4 (Cismoll),
Präludium und Fuge 5 (Ddur),
Präludium und Fuge 6 (Dmoll),
Präludium und Fuge 12 (Fmoll),
Präludium und Fuge 16 (Gmoll),
Präludium und Fuge 19 (Adur),
Präludium 18 (Gismoll),
Präludium 21 (Bdur),
Präludium 22 (Bmoll),
Präludium 23 (Hdur),
Fuge 17 (Asdur) in zwei Autographen.
In Summe 11 Präludien und 8 Fugen = 19 Sätze.

Zwei kleine autographe Bruchstücke, die sich ausserdem erhalten hatten, konnten dem Herausgeber wenig nützen. Es sind dies die fünf ersten Takte des Präludiums 7 (Esdur) und der Schluss der Fuge 22 (Bmoll).

Für die übrigen 29 Sätze (13 Präludien und 16 Fugen) des zweiten Theiles musste sich Kroll mit Quellen zweiten und dritten Ranges, mit den Handschriften der Copisten und den gedruckten Ausgaben, behelfen. Als solche waren ihm die werthvollsten und zuverlässigsten die Handschrift von Kirnberger (Nr. 2) und die von Altnikol (Nr. 4), dem «Schüler, Schwiegersohn und treuen Genossen Bach's», die letztere Handschrift insbesondere deshalb, weil sie fast überall die letzte und ausgereifteste Gestalt der Sätze wiedergiebt.

Die angeführten 19 Sätze bezeichnet Kroll als «unzweifelhaft ächt», bei seiner jahrelangen Beschäftigung mit dem Handschriften-Material hielt es wohl Jedermann für ausgeschlossen, dem nicht Glauben beizumessen. Und dennoch wurde vierzehn Jahre später, als der zweite Band von Spitta's Bach-Biographie erschien (1880), dieser Glaube stark erschüttert, wenn nicht ganz zu nichte gemacht. Spitta erklärt mit kurzen Worten (II. 663), alle diese «Fragmente» [des zweiten Theiles], die im Besitze des Professors Wagener in Marburg seien, hätten bis jetzt fälschlich für Autographe gegolten und auch Kroll habe sie dafür gehalten; nur das eine unter Nr. 14^b von Kroll angeführte, in der Königlichen Bibliothek aufbewahrte Stück, signirt mit 274, sei wirkliches Autograph Bach's. Nichts weiter also, als die Asdur-Fuge, hätte in diesem Falle Kroll für den Notentext aus directer Quelle herbeiziehen können. So blieb der Stand der Dinge noch neun Jahre lang; die Angaben Kroll's und Spitta's hoben einander auf, und wer Spitta Recht gab, musste nothwendigerweise in dem Glauben bleiben, dass nur die genannte Fuge sich als Autograph vom zweiten Theile erhalten habe.

Recht zur guten Zeit war es nun, dass man im Jahre 1889 die erfreuliche Kunde davon erhielt, dass in London die Autographe zum zweiten Theile fast vollständig aus der Verborgenheit wieder zu Tage gekommen seien. Das grossartig angelegte und ebenso grossartig durchgeführte, äusserst reichhaltige Musik-Lexikon, welches seit 1879 Sir George Grove, D. C. L. (*Director of the Royal College of music, London*) unter dem Titel «*A Dictionary of Music and Musicians*» herausgab, brachte in seinem vierten Bande, dem Schlussbande, aus der Feder des englischen Musikgelehrten Frederick Westlake, Esq., einen eingehenden Aufsatz über das «Wohltemperirte Clavier», der sich hauptsächlich mit diesen Autographen beschäftigt (s. Seite 483 ff.).

Dieselben stammen, so berichtet der Verfasser, aus Clementi's Nachlass her, aus dem sie durch Kauf in den Besitz des verstorbenen Mr. Emett übergingen. Mr. Emett habe sie Mendelssohn gezeigt, als dieser im Juni 1842 England besuchte, und Mendelssohn habe sie sofort als Niederschriften von

Bach's eigener Hand anerkannt. Später dann, um 1855, habe sie Sterndale Bennett gesehen, auch dieser habe sie für Bach'sche Handschriften erklärt. Seit der Zeit seien sie aber so ausser Sicht gekommen, dass selbst Spitta Kenntniss von ihnen nicht erlangt habe. Ihre Ächtheit könne keinem Zweifel unterliegen. Denn erstlich habe Clementi sie für ächt erkannt oder dafür angesehen: man sehe den «Zweiten Theil von Clementi's Einleitung zu der Kunst das Pianoforte zu spielen, Op. 43», wo Seite 120 eine «Fuge von J. S. Bach nach einem Originalmanuscript des Autors» sich befindet; es sei die Fuge in *C* und augenscheinlich von Nr. 1 dieser Abtheilung abgedruckt. Zweitens hätten Mendelssohn und Bennett Zeugniss für die Handschriften abgelegt. Drittens weise ihr inneres Aussehen bestimmt darauf hin, dass sie die Arbeit eines Componisten, nicht die eines Abschreibers seien. Auf diese Schlussfolgerung hin habe es der Verfasser für werth erachtet, Takt für Takt sie einer Prüfung zu unterziehen.

Da ich selbst (Dörffel) diese Manuscripte nicht in Händen gehabt habe, so muss ich mich lediglich an die Ergebnisse dieser Prüfung halten. Ich habe sie mit den Ergänzungen und kritischen Bemerkungen des Professors Prout, auf die ich gleich zu sprechen komme, im Anhang übersichtlich zusammengestellt.

Der Verfasser schliesst seinen Aufsatz mit der Mittheilung, dass die Manuscripte zur Zeit, da er schrieb, im Besitz von Miss Emett, Tochter des verstorbenen Mr. Emett, waren, der sie seinerseits aus Clementi's Nachlass angekauft hatte. Nur Nr. 9 (Präludium und Fuge Edur) war im Besitz der Mrs. Clarke of Norwood. Die Manuscripte, sagt er, hätten sich grösstentheils vortrefflich erhalten und seien sehr rein.

Ein weiterer ausführlicher, sehr schätzenswerther Bericht über die Manuscripte erschien aus der Feder des Professors Ebenezer Prout im Jahre 1896. Die Zeitschrift «*Monthly Musical Record*» (*published by Messrs. Augener & Co.*, 86, *Newgate Street, in the City of London*) hat ihn in den Nummern vom März und April genannten Jahres veröffentlicht.

Entgegen der Ansicht Spitta's, dass vom zweiten Theile des Wohltemperirten Claviers kaum mehr als eine eigene Niederschrift des Componisten muthmasslich existirt habe, verficht Prof. Prout die Meinung, dass Bach wenigstens zwei, sehr wahrscheinlich aber drei Abschriften des ganzen Werkes angefertigt haben müsse. Es dünke ihn für die Vernachlässigung, um nicht zu sagen Verachtung, mit welcher die englische Musik in Deutschland behandelt werde, sehr characteristisch, dass weder Spitta noch Kroll sich anscheinend die Mühe genommen hätten nachzuforschen, ob etwas von den Autographen in England bekannt sei; der eine wie der andere würde sich diesfalls bald vergewissert haben, dass von den vierundzwanzig Präludien und Fugen zwanzig Nummern in Bach's eigener Handschrift seit länger als dreissig Jahren in London vorhanden waren. Er selbst, Mr. Prout, habe unlängst Gelegenheit gehabt, diese kostbaren Schätze zu prüfen und sie sorgfältig mit der Bachausgabe zu vergleichen.

Zunächst behandelt er die Geschichte der Autographe. In der ersten Zeit des gegenwärtigen Jahrhunderts besass sie Muzio Clementi, der Clavierspieler und Componist, welcher bekanntlich seine letzten Lebensjahre in London verlebte, wo er die Firma «Clementi und Collard» gründete; wie Clementi zu den Manuscripten gekommen ist, scheint nicht bekannt zu sein. Als nach seinem im Jahre 1832 erfolgten Tode [er starb am 9. März 1832 in Evesham] seine Musikalien verkauft wurden, kaufte die Manuscripte der verstorbene Mr. Emett. Dieser legte sie Mendelssohn bei seinem Besuche in London im Jahre 1842 vor, um sicher zu wissen, ob die Handschrift wirklich autograph sei, und Mendelssohn, der mit Bach's Handschrift vollkommen vertraut war, erklärte sie sofort für ächt, zugleich das grösste Interesse daran kundgebend. Nach Mr. Emett's Tod erbte seine Tochter

die Manuscripte. Miss Emett war eine vertraute Freundin der verstorbenen Miss Eliza Wesley, der Tochter des alten Samuel Wesley, und lebte in ihren letzten Lebensjahren unter demselben Dache mit ihr. Sie starb vor einigen Jahren und stellte kurz vor ihrem Tod der Miss Wesley anheim, Bach's Manuscripte zu demselben Preis (£ 8) zu erwerben, welchen ihr Vater vor länger als einem halben Jahrhundert dafür bezahlt hatte. Diesen für uns lächerlich niedrigen Preis, den Bach's Autographe bei Clementi's Nachlassveräusserung eingebracht hatten, zu verstehen, müsse man sich erinnern, dass Bach's Name zu jener Zeit sehr wenig bekannt in diesem Lande war. Miss Wesley ging, wie kaum zu sagen nöthig, erfreut auf das Anerbieten ein. Dieselbe starb im vergangenen Herbst [1895] und vermachte hochherzigerweise die kostbaren Manuscripte dem British Museum. Der jetzige Custos der Autographe ist ihr Bruder und Testamentsvollzieher, Mr. Glenn Wesley, der mir [dem Prof. Prout] gütigst gestattete, eine sorgsame Untersuchung mit ihnen vorzunehmen, bevor sie auf ihren künftigen Ruheplatz niedergelegt wurden. Die Ergebnisse dieser Untersuchung habe er nun in dem nachfolgenden Aufsatze bekannt gegeben.

Bevor Mr. Prout auf die einzelnen Sätze des Wohltemperirten Claviers eingeht, bespricht er noch den Aufsatz seines Freundes Mr. Frederick Westlake in Grove's «Dictionary», den ich oben bereits erwähnt habe; ferner bespricht er die äussere Beschaffenheit der Manuscripte; endlich stellt er über Bach's Handschrift im Allgemeinen interessante Betrachtungen an, die der Facsimile-Band der Bachausgabe (Jahrgang 44) in ihm angeregt hat.

Hier an diesem Orte genügt es, die äussere Beschaffenheit der Manuscripte näher in's Auge zu fassen. Jede Nummer (Präludium und Fuge zu einer Nummer vereinigt), sagt Mr. Prout, nimmt einen abgesonderten Bogen ein, mit Ausnahme jedoch von Nr. 17 (in *As*), wo die Länge des Präludiums einen halben Bogen Zusatz erforderte. Das Manuscript ist sicherlich keine erste Niederschrift, sondern ist von einer früheren Vorlage abgenommen worden. Dies beweist nicht allein der Umstand, dass Bach mitten im Niederschreiben Änderungen und Verbesserungen anbrachte, sondern auch die Art und Weise, wie über die Musik räumlich verfügt worden ist. In den meisten Fällen nimmt jedes Stück für sich, das Präludium wie die Fuge, zwei Seiten ein, das Präludium ist auf den beiden Aussenseiten, die Fuge auf den beiden Innenseiten des Bogens geschrieben, so dass im Verlauf des Stückes, wenn der Bogen breit auseinander gelegt ist, beim Spielen kein Umwenden nöthig wird. Gelegentlich jedoch, wenn die Länge zwischen Präludium und Fuge gar zu beträchtlich ist, zeigt sich eine andere Raumvertheilung. In Nr. 16 zum Beispiel (G moll), wo das Präludium einundzwanzig, die Fuge vierundachtzig Takte enthält, nimmt jenes eine Seite und das unterste (nicht oberste) System der gegenüberliegenden Seite ein, während die Fuge die drei übrigen Seiten mit Ausnahme des eben erwähnten untersten Systemes ausfüllt. Als Componirender und nicht blos Abschreibender würde Bach, wie wohl sicher anzunehmen, das Präludium auf dem obersten System der zweiten Seite, nicht auf dem untersten fortgesetzt haben. Übrigens ist Bach's Schrift meist so frei von Correcturen — seitenlang begegnet man nicht einer einzigen Abänderung —, dass es nicht glaubhaft ist, dass selbst ein so grosser Genius wie Bach diese klar ausgearbeiteten Fugen, die wir in diesen Autographen finden, kurzer Hand im augenblicklichen Entstehen so hingeschrieben haben könne.

Über den wichtigsten, auf den Noteninhalt selbst bezüglichen Theil der beiden in Rede stehenden Aufsätze giebt der Anhang Seite 243 ff. erschöpfende Auskunft. Im Wesentlichen stimmen die Aufsätze überein, im Einzelnen, gewissermassen Nebensächlichen, decken sie sich nicht allenthalben; der eine lässt Manches unberührt, was der andere vorbringt, und umgekehrt; ich habe sie aber an Ort und Stelle durch einander ergänzt. Takt 59 der H dur-Fuge (s. hinten S. 250) will ich

beispielsweise hervorheben: das *a'* in der Oberstimme führt Mr. Westlake nicht an, sondern nur Mr. Prout, der es als eine Verbesserung ansieht.

Die Bemerkungen des letzteren halte ich überhaupt für sehr beachtenswerth, und gern stimme ich ihm bei, wenn er am Schlusse seines Aufsatzes zur Abwehr gegen Diejenigen, denen er zu sehr in's Einzelne eingegangen sei, sagt, dass nach seinem Gefühle, welches er von vielen Musikern getheilt glaube, nichts unwichtig sein könne, das sich auf solch ein Meisterwerk wie das «Wohltemperirte Clavier» beziehe, dass er schon allein mit Aufhellung solcher umstrittener Lesarten, wie sie Fuge II Takt 18, Präludium III Takt 16, Fuge VI Takt 13 zu sehen seien, einen guten Dienst damit gethan zu haben glaube, indem er bekundete, was Bach wirklich geschrieben habe.

Ich komme schliesslich auf die Manuscripte zurück. Vollständig hätten es 24 sein müssen. Höchst wahrscheinlich sind also, da sie Bach von Haus aus nur auf einzelne lose Bogen niedergeschrieben hat, 3 davon verloren gegangen. Im British Museum liegen, wie wir erfahren haben, gegenwärtig 20 aufbewahrt, 1 (Nr. 9) ist im Besitz der Mrs. Clarke of Norwood. Es fehlen

Präludium und Fuge 4 (Cismoll),
Präludium und Fuge 5 (Ddur),
Präludium und Fuge 12 (Fmoll),

zusammen 6 einzelne Sätze.

Der Vollständigkeit wegen ist noch des Autographs zu gedenken, das Dr. Hilgenfeldt in Hamburg vom zweiten Theile besass. Er theilt Seite 123 seiner Schrift über «Bach» mit, dass dieses Autograph aus Emanuel Bach's Nachlass herstamme, dass es die Jahreszahl 1740 führe, 136 Folioseiten umfasse und eine Menge sich bis in die kleinsten Details erstreckende Correcturen mit schwarzer und rother Tinte enthalte und so zugleich eine nicht uninteressante Gelegenheit darbiete, die Eigenthümlichkeiten der Sebastianischen Handschrift in den verschiedenen Lebensperioden des Meisters kennen zu lernen. Das wäre ja recht schön, wenn es ein wirkliches Autograph wäre. Es ist aber keins! Franz Kroll hat es gesehen und verzeichnet es unter Nr. 19 der Handschriften. Nirgends sei, sagt Kroll, weder im Text, noch in den zahlreichen Zusätzen eine Ähnlichkeit mit Bach'scher Schreibweise zu erkennen, die Zusätze bildeten eine Blumenlese aller möglichen und unmöglichen Lesarten, Verzierungen und Fehler, meist aus gedruckten Ausgaben, so dass eine Beziehung zwischen dieser Handschrift und dem Componisten ganz ausgeschlossen sei.

Kann sonach Hilgenfeldt als vollständig abgethan gelten, so bleibt doch die Differenz zwischen Kroll und Spitta noch ungelöst. Sind die eingangs verzeichneten Vorlagen nicht autograph, so hat Kroll aus directer Quelle, wie gesagt, überhaupt nur die Asdur-Fuge bei der Ausgabe zur Verfügung gehabt. Und auch heute noch liegen, wenn Spitta Recht hat, die sechs Sätze, welche in den Londoner Autographen fehlen, ihrem Ursprunge nach im Verborgenen. Werden sie sich finden? Man suche und forsche immer wieder!

NACHTRÄGE UND BEMERKUNGEN.

Zu der Cantate «*Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe*».

Jahrgang 35 Seite 105.

Eine von Herrn G. Nusser, dem Inhaber der Stiller'schen Hof- und Universitäts-Buchhandlung in Rostock, im Januar 1896 eingesandte Violinstimme, überschrieben «*Violino 1 Concertato*», besteht aus zwei Blatt mit dem Wasserzeichen A M, und gehört als sogenannte Rudorff'sche Stimme zu der oben genannten Cantate in Jahrgang 35. Die meisten Stimmen zu der Cantate sind erst nach Veröffentlichung derselben wieder zu Tage gekommen, wie im Vorwort zu Jahrgang 41 Seite 41 f. mitgetheilt worden ist. Daselbst ist gesagt, dass immer noch einige Stimmen fehlen, worunter auch die erste Violine, um die es sich hier handelt.

Die eingesandte Stimme trägt am Schluss folgende Bemerkung:

«Dass Vorstehendes die Handschrift *Joh: Sebast: Bach's* | bezeugt *F. W. Jähns* | Königl: Preuss: Musik-Direktor | *Berlin.* 13. *Dec.* 56 †».

Nicht alles Geschriebene ist jedoch von Bach's Hand. Nur die untersten drei Zeilen auf der dritten Seite und durchgängig die vierte Seite hat Bach selbst geschrieben. Ausserdem sind die Bezeichnungen *piano*, *forte* und *Volti*, sowie eine Anzahl Bogen von ihm.

Zur Matthäus-Passion.

Jahrgang IV.

Seite 20, Notenzeile 11 (Tenor des ersten Chores), Takt 2 ist die halbe Taktpause mit einem Verlängerungspunkt zu versehen.

Seite 24, Notenzeile 10 und 11 (Tenor und Bass des ersten Chores), Takt 3 ist der Text (statt «*ein Aufruhr werde*») zu ändern in «*ja nicht auf das Fest*».

Seite 219, Notenzeile 3 von unten (Viola da gamba), Takt 1 ist zwischen das dritte und vierte Taktviertel (also nach der dritten Notengruppe) der Altschlüssel einzusetzen, der bis zur Wiederkehr des Bassschlüssels im nächsten Takte in Gültigkeit bleibt.

Seite 278, Notenzeile 10 (Bass des ersten Chores), Takt 5 ist der Bogen zwischen der ersten und zweiten Note zu tilgen (vergl. Seite 289, Takt 5).

Zu dem Concert für zwei Claviere Nr. 3 (C moll).

Jahrgang XXI² Seite 83.

Seite 108, Takt 7 ist in der rechten Hand des Cembalo II. zur zehnten Note ein ♮ hinzuzusetzen, da die erste Note *cis''* hier selbstverständlich nichts mehr zu gelten hat.

«Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsass und besonders in Strassburg, von der ältesten bis auf die neueste Zeit, von J. F. Lobstein, Advokat. (Strassburg 1840).»

In diesem werthvollen Buche ist unter der Überschrift «St. Thomas-Kirche» («die einzige aller Kirchen in Strassburg, die noch im Besitz ihrer Musikalien ist») Seite 63 eine Kirchencomposition mit Instrumentalbegleitung von Joh. Sebastian Bach, wie folgt, verzeichnet:

Bach (Joh. Sebastian), geboren zu Eisenach 1685, gestorben 1750. Der Herr Zebaoth wird allen Völkern &c., &c. Dialogus de sacra cœna ex Esaj. XXV. 6. 7. 8. für 4 Solo-Stimmen mit Chor und Begleitung von 2 viol. 1 viola, Tenor viola, Baß und Orgel.

Herr Pfarrer Eugen Stern in Strassburg erfüllte mit grosser Güte die Bitte des Directoriums der Bachgesellschaft, die Composition zur Kenntnissnahme desselben nach Leipzig einzusenden.

Die Sendung bestand aus folgenden einzelnen geschriebenen Stimmen: 1) *Basso pro Organo*, 2) *Basso pro Violone*, 3) *La Taille* (im Altschlüssel), 4) *Hautecontre* (im Sopranschlüssel), 5) *Violino 1*, 6) *Violino 2*, 7) *Viola*, 8) *Hautbois* (im französischen Violinschlüssel), 9) *Basson*, 10) *Canto*, 11) *Alto*, 12) *Tenore*, 13) *Basso Solo 1. e rip.*, 14) *Basso solo II.*

Der Titel des Umschlags (wie es scheint, von derselben Hand, die die Noten geschrieben hat) lautet:

(122)

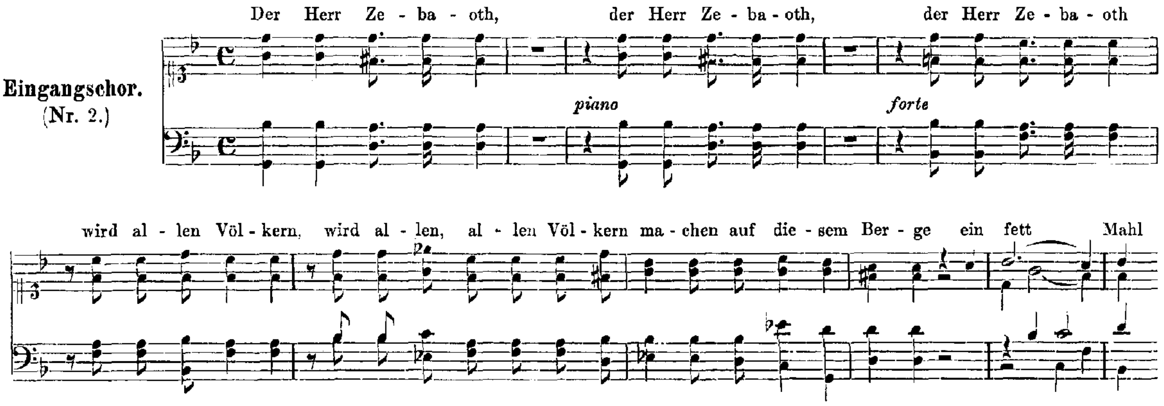
Der Herr Zebaoth wird allen Völckern | *Dialogus* | *de Sacra coena ex Esaj.* XXV. 6. 7. 8. | *Domin. II. et XX Trinit.* absonderlich, sonsten allezeit | bey der *communion* Zu gebrauchen. | *à* 16. | *C. A. T. B. et tot pro Capella.* | *Hautbois. Haute contre. La Taille. 2 Violin. 1 Viola. Basson. Violon* | *et* | *Basso continuo* | *Aut. Bach.*

Der Titel auf der ersten Seite der Hauptstimme (*Organo*, beziffert) lautet ähnlich; zuletzt: *à* 16. | *8 voci et* | *8 Stromenti* | *con* | *Basso pro Organo.* | *Aut. Sigñ. Bach.* | *M Johannis Rimbachij.*

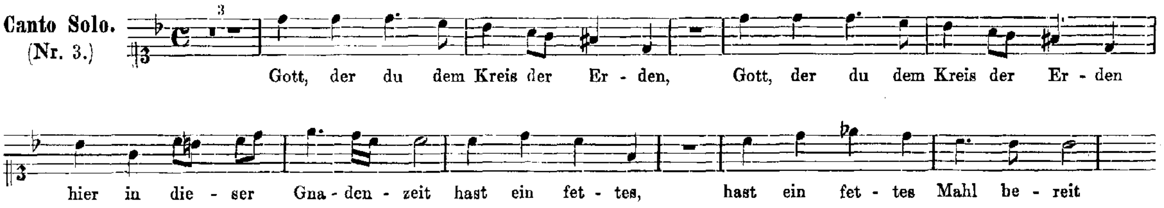
Die Cantate besteht aus folgenden Sätzen: 1) *Sonata* (*Organo*, nicht transponirt), Gmoll C, 18 Takte. 2) *Tutti*, Gmoll C, 40 Takte. 3) *Adagio*, *Canto Solo ed Oboe*, Gmoll C. 4) *Alla breve*, Bdur ¢, später 3/4. 5) *Adagio*, *Tenore Solo*, Bdur C, anschliessend *Basso e 2 Viol.* 6) *2 Bassi*, 6/4, dann C. 7) *Aria*, *Tenore Solo*, Fdur 3/4. 8) *Tutti*, Gmoll C.

Den musikalischen Inhalt der Sätze zu veranschaulichen, werden nachstehende Proben genügen.

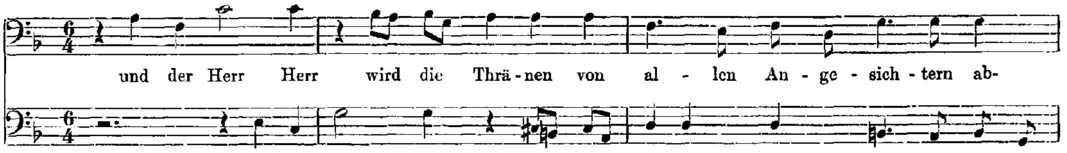
Eingangschor. (Nr. 2.)

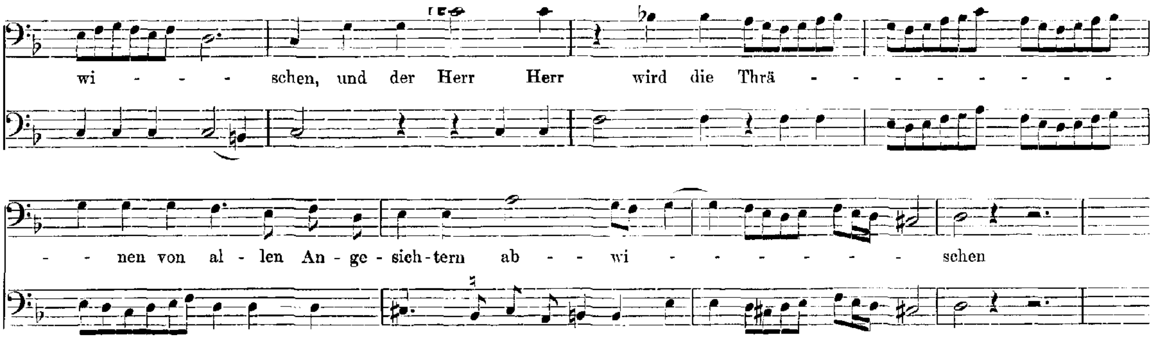


Canto Solo. (Nr. 3.)

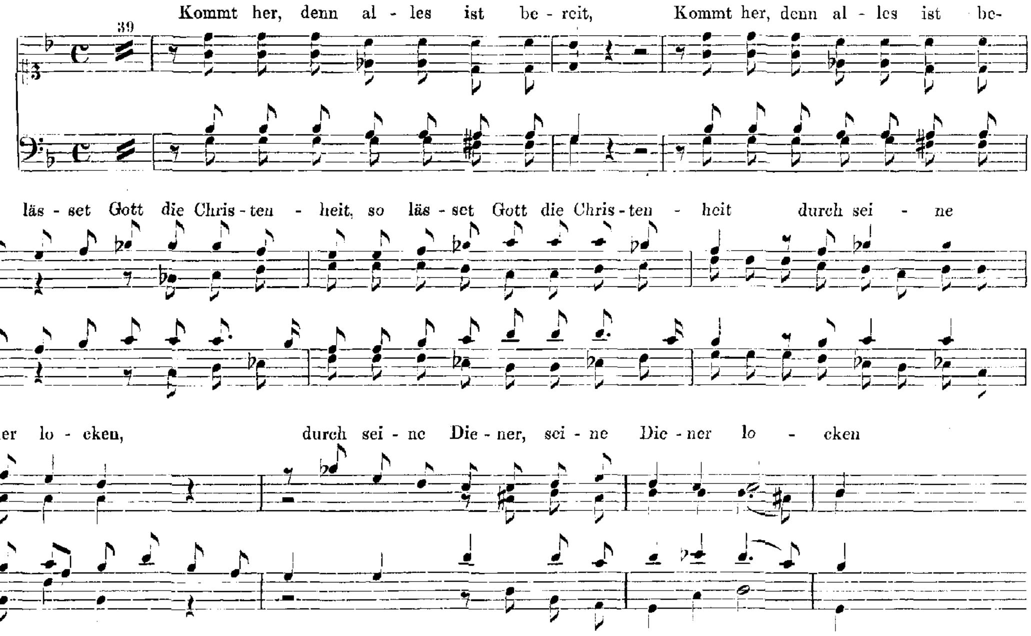


2 Bassi. (Nr. 6.)





Schlusschor.
(Nr. 8.)



Man wird an diesen Tongängen nichts Unrechtes finden, wohl auch an den vorübergehenden Quinten in den Mittelstimmen von Nr. 2 Takt 7 nicht grossen Anstoss nehmen, man wird aber auch leicht erkennen, dass sie der Sphäre von Sebastian Bach zu fern liegen, als dass man sie diesem Meister zuschreiben könnte. Wie die mitgetheilten Anfänge sind, so spinnen sich die Sätze fadengerade bis zu Ende fort. Übrigens darf man nicht ausser Acht lassen, dass keine der beiden Aufschriften zu «Bach» einen Vornamen angiebt. Die Vornamen «Joh. Sebastian» müssen daher dem Advokaten Lobstein angerechnet werden, der vermuthlich nicht gewusst hat, dass mehrere Bach's als Musiker in der Nachwelt fortleben, und der nun nur den einzigen Bach genannt hat, der ihm dem Namen nach bekannt war. Der «Einzige» im höheren Sinne war er freilich auch und wird es bleiben.

Drei Kirchenmusiktexte.

Lange Jahre hindurch sind die Bemühungen, einige gedruckte Kirchenmusiktexte aus Bach's Zeit aufzufinden, vergeblich gewesen. Bitter forschte emsig in Leipzig nach, Spitta forschte nach, Andere thaten es nicht minder, doch immer umsonst, so dass man mit Recht der Annahme sich hingeben zu dürfen glaubte, es seien überhaupt solche Texte damals nicht gedruckt worden. Erfreulicherweise jedoch stellte sich noch kurz vor Abschluss dieses Bandes mit Gewissheit heraus, dass diese Annahme nicht begründet ist, indem Herr Kirchenbuchführer Bernhard Kuckelt in Leipzig drei solche Texte, die er, durch Herrn Organist Bernhard Richter angeregt, unlängst aufgefunden hatte, der Redaction zur Kenntnissnahme freundlichst mittheilte. Hier und nebenan zeigen

Texte
Zur Leipziger
Kirchen-MUSIC,
Auf das
Heil. Oster-Fest,
Und
Die beyden
Nachfolgenden Sonntage.

Anno 1731.

Texte
Zur
Leipziger
Kirchen-MUSIC,
Auf die
Heiligen
Pfingst-Feyertage,
Und
Das Fest
Der
H. H. Dreyfaltigkeit.

Anno 1731.

sich diese Texte mit ihren Titelseiten getreulich nachgebildet: zwei davon, zu je 8 Blatt, aus der Oster- und Pfingstzeit des Jahres 1731, das dritte, zu 12 Blatt, aus der Weihnachtszeit des Jahres 1734. Gute Funde in der That, die, wenn sie auch das Wichtigste bei der Sache: den Componisten nicht nennen, doch durch die Jahreszahlen und sonstige specielle Angaben sich nützlich erweisen. Erstaunt rufen wir aus, wenn wir die Textbücher näher durchforschen: Welche Fülle doch von erhabenen Kirchenmusikwerken hat sich in den beiden Hauptkirchen Leipzigs von der Oster- bis zum Schluss der Pfingstzeit im Jahre 1731, welche Fülle in der Weihnachtszeit im Jahre 1734/35 zusammengedrängt! Alles von Bach, wie aus dem Folgenden zu ersehen ist (wobei zugleich die wesentlichen Abweichungen zwischen der Bach-Ausgabe und den Textbüchern in Kürze angegeben sind).

I. Aufgeführt wurden zur Osterzeit 1731 folgende Cantaten:

Am ersten Heiligen Oster-Tage, frühe zu S. Nicolai, Nachmittags zu S. Thomae:
«Der Himmel lacht! Die Erde jubiliret» [Cantate 31, Jahrgang 7 Seite 3].

Seite 37 Ausgabe: «auf! von des Todes Werken»; Textbuch: «Auf! von den todten Wercken!»
Seite 37 Ausgabe: «in der Welt»; Textbuch: «in dir lebt».

Am andern Heiligen Oster-Tage, frühe zu S. Thomae, Nachmittags zu S. Nicolai:
«Erfreut euch, ihr Hertzen» [Cantate 66, Jahrgang 16 Seite 169].

Seite 205 Ausgabe: «die Todten gehn?»; Textbuch: «die Todten aus?» («gehn» bildet den Reim).
Seite 205 Ausgabe: «auch stärker»; Textbuch: «mich stärcker».

Am dritten Heiligen Oster-Tage, in der Kirche zu S. Nicolai:
«Ein Hertz, das seinen Jesum lebend weiss» [Cantate 134, Jahrgang 28 Seite 83].

Seite 83 Ausgabe: «gläubiges Gemüthe»; Textbuch: «glaubendes Gemüthe».

ORATORIUM,
Welches
Die heilige Weyhnacht
über
In beyden
Haupt-Kirchen
zu Leipzig
musiciret wurde.

ANNO 1734.

Am Sonntage Quasimodogeniti, in der Kirche zu S. Thomae:
«Am Abend aber desselbigen Sabbaths» [Cantate 42, Jahrgang 10 Seite 65].

Seite 74 Ausgabe: «versammlet sind»; Textbuch: «versammlet seyn» (Reim für das folgende «mitten ein»).
Seite 79 Ausgabe: «geschieht»; Textbuch: «geschicht» (Reim für das spätere «nicht»).

Am Sonntage Misericordias, in der Kirche zu S. Nicolai:
«Der Herr ist mein getreuer Hirt» [Cantate 112, Jahrgang 24 Seite 31].

Seite 33 Ausgabe: «darin»; Textbuch: «darum».
Seite 34 Ausgabe: «Er weidet mich»; Textbuch: «er läst mich weid'n».
Seite 39 Ausgabe: «seiner Geboten ohn' Ablass»; Textbuch: «in sein Gebotn ohn Unterlass».
Seite 41 Ausgabe: «Welte Tücke»; Textbuch: «Welt böß' Tücke».

II. Zur Pfingstzeit 1731 wurden aufgeführt:

Am ersten H. Pfingst-Feyertage, frühe zu St. Nicolai, Nachmittags zu St. Thomae:
«Erschallet ihr Lieder, erklinget ihr Saiten» [Cantate 172, Jahrgang 35 Seite 37].

Seite 56 unten in der Ausgabe: «ziehe», im Textbuch: «kehre».
Seite 62, die dritte Zeile in der Ausgabe «wehe durch den Herzensgarten» fehlt im Textbuch.
Seite 62 sind beim Duett im Textbuch die beiden Stimmen näher bezeichnet mit *«Anima»* und *«Spir. S.»*

Am andern H. Pfingst-Feyertage, frühe zu St. Thomae, Nachmittags zu St. Nicolai:
«*Erhöhtes Fleisch und Blut*» [Cantate 173, Jahrgang 35 Seite 75].
Ausgabe und Textbuch stimmen vollständig überein.

Am dritten H. Pfingst-Feyertage, in der Kirche zu St. Nicolai:
«*Erwünschtes Freuden-Licht*» [Cantate 184, Jahrgang 37 Seite 77].
Seite 95, unten letzte Strophe steht in der Ausgabe «selig», im Textbuch «willig».
Seite 96 unten, Ausgabe: «heilsam»; Textbuch: «heilig».

Am Fest-Tage der H. Heil. Dreyfaltigkeit, frühe zu St. Thomae, Nachmittags zu St. Nicolai:
«*Höchst-erwünschtes Freuden-Fest*» [Jahrgang 29 Seite 101].
Seite 113 Ausgabe: «Wir weihen unsre Brust»; Textbuch: «Wir reichen unsre Brust».
In den beiden Schlussversen sind mehrere Textabweichungen zwischen Ausgabe und Textbuch.
Es wurde nur der erste Theil der Cantate aufgeführt, die Bach ursprünglich für die Feier der Einweihung der neuen Orgel in Störmthal componirt hatte.

III. Zur Weihnachtszeit 1734 wurde das hierfür bestimmte «ORATORIUM» aufgeführt:

Am 1sten Heil. Weyhnacht-Feyertage, frühe zu St. Nicolai und Nachmittage zu St. Thomae:
«*Jauchzet! frohlocket! auf! preiset die Tage*».

Am 2. Heil. Weyhnachts-Feyertage, frühe zu St. Thomae, Nachmittage zu St. Nicolai:
«*Und es waren Hirten in derselben Gegend*».

Am 3. Heil. Weyhnachts-Feyertage, zu St. Nicolai:
«*Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen*».

Aufs Fest der Beschneidung Christi, frühe zu St. Thomae, Nachmittage zu St. Nicolai:
«*Fallt mit Danken, fallt mit Loben*».

Am Sonntage nach dem Neuen Jahr, in der Kirche zu St. Nicolai:
«*Ehre sei dir Gott gesungen*».

Am Feste der Offenbahrung Christi, frühe zu St. Thomae, Nachmittag zu St. Nicolai:
«*Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben*».

[Jahrgang 5^2.]

Seite 27 Ausgabe: «Herrscher»; Textbuch: «Höchsten».
Seite 39 (Takt 12) Ausgabe: «uns»; Textbuch: «und».
Seite 45 Ausgabe: «Welt erhält»; Textbuch: «Welt gemacht» (Reim auf «Pracht»).
Seite 67 Ausgabe: «dies Lied»; Textbuch: «das Lied».
Seite 137 Ausgabe: «Gottes Sohn will der Erden Heiland und Erlöser werden»; Textbuch: «Gottes Sohn will auf Erden unser aller Heyland werden».
Seite 139 Ausgabe: «Feinde»; Textbuch: «Hölle».
Seite 150 Ausgabe: «Hirt»; Textbuch: «Hort» (Reim auf «Wort»).
Seite 151 Ausgabe: «umfassen»; Textbuch: «umfangen» (dort Reim auf «lassen»).
Seite 152 Ausgabe: «jagte, Grauen»; Textbuch: «jaget, Trauren».
Seite 158 Ausgabe: «mein Erlöser, Schutz»; Textbuch: «mein Erlösung, Schmuck».
Seite 237 Ausgabe: «sichrer Hand»; Textbuch: «sichern Stand».
Seite 247 Ausgabe: «bei solchem Glücke stören»; Textbuch: «bey solchem Glück versehren».

Leipzig, im October 1897.

Alfred Dörffel.

Sechs Suiten

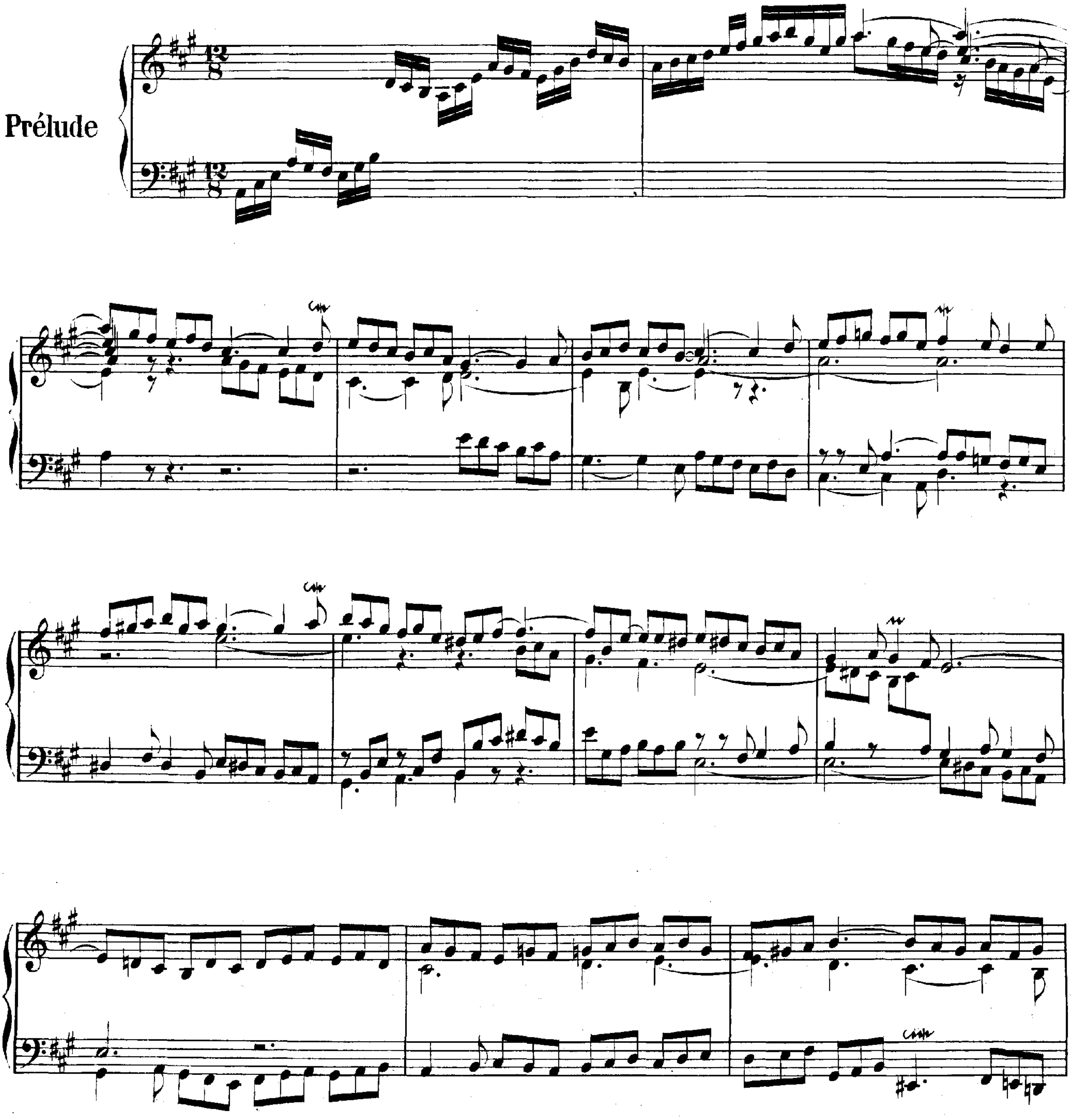
für Clavier,

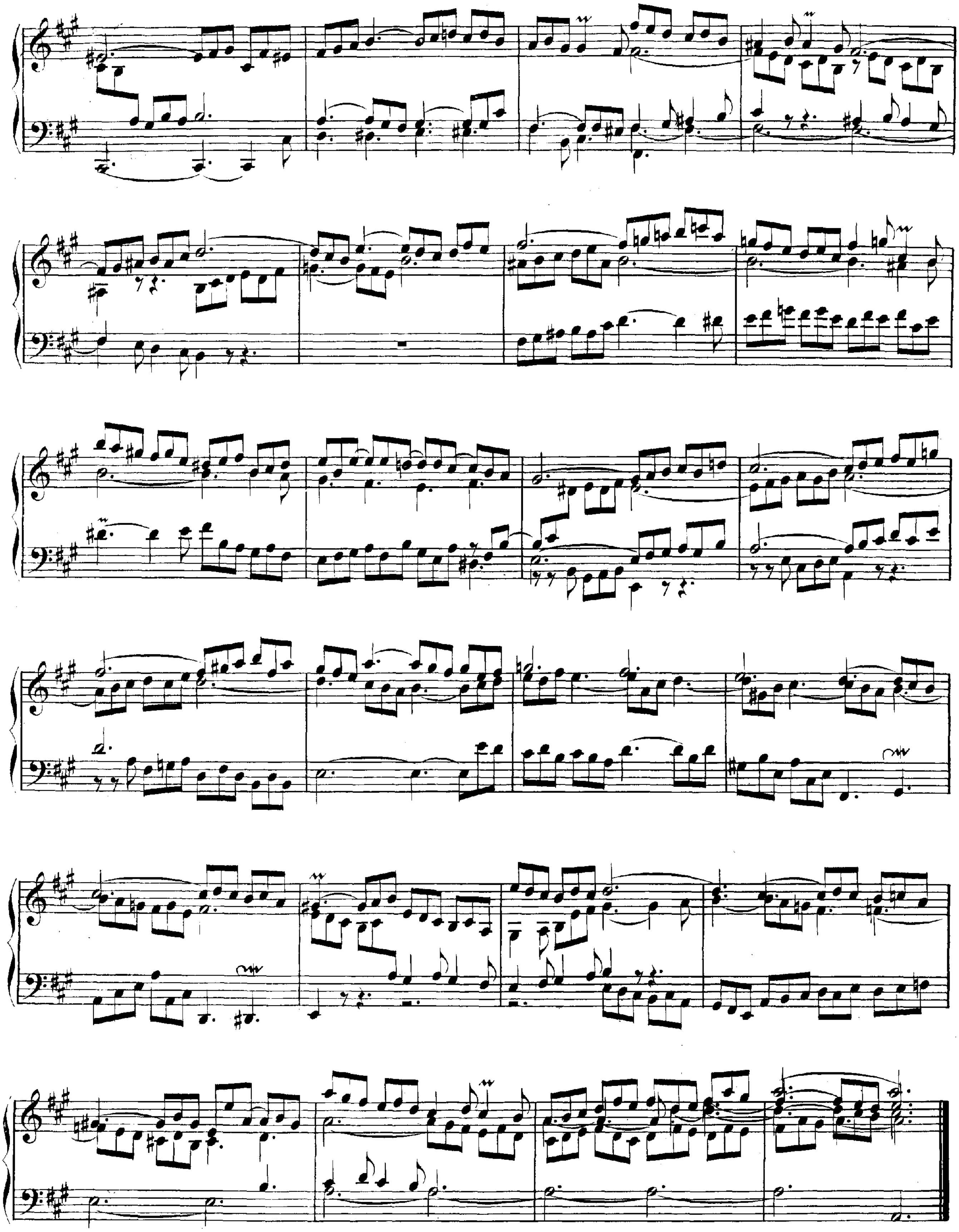
genannt Englische Suiten.

A dur, A moll, G moll, F dur, E moll, D moll.

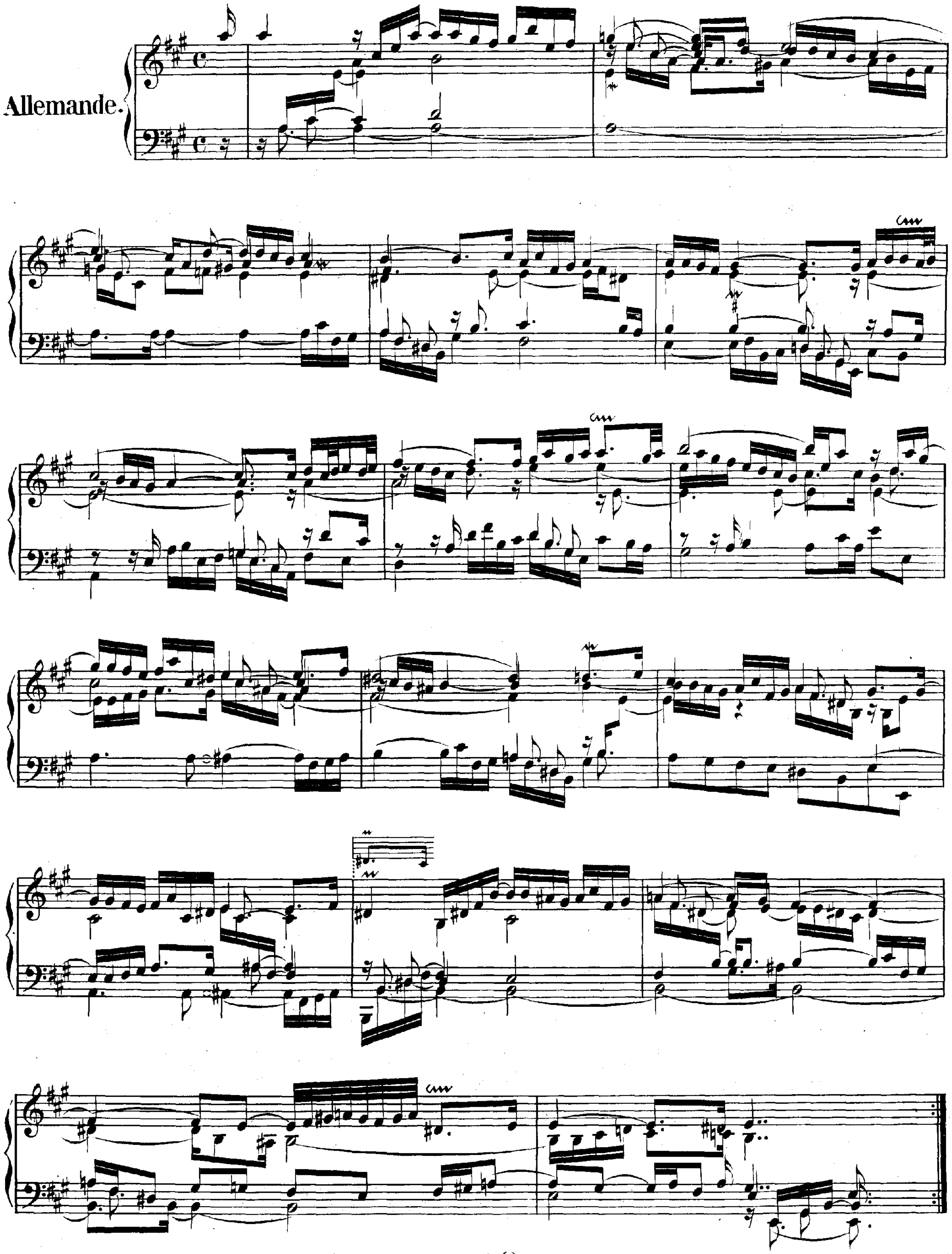
SUITE I.

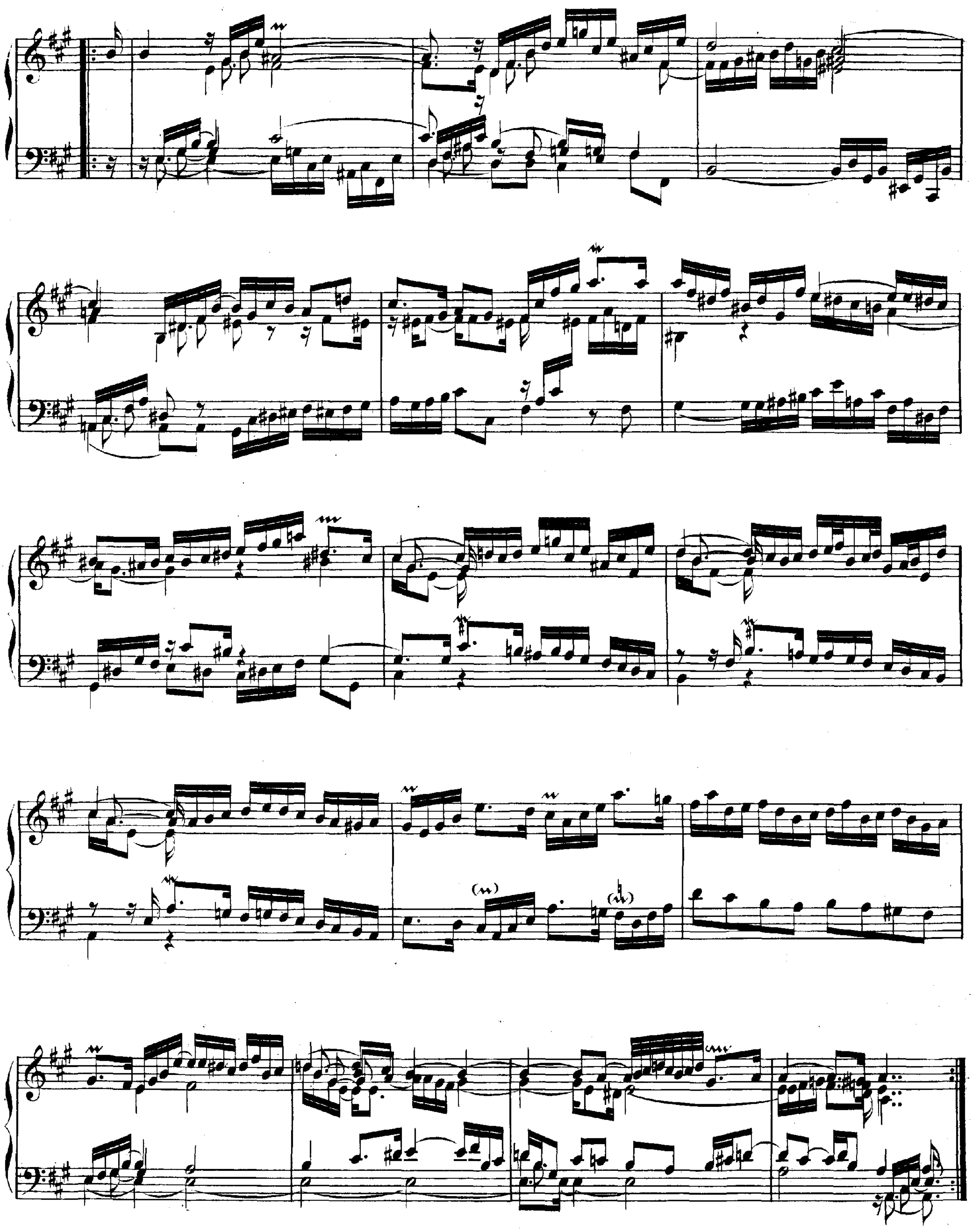
Prélude

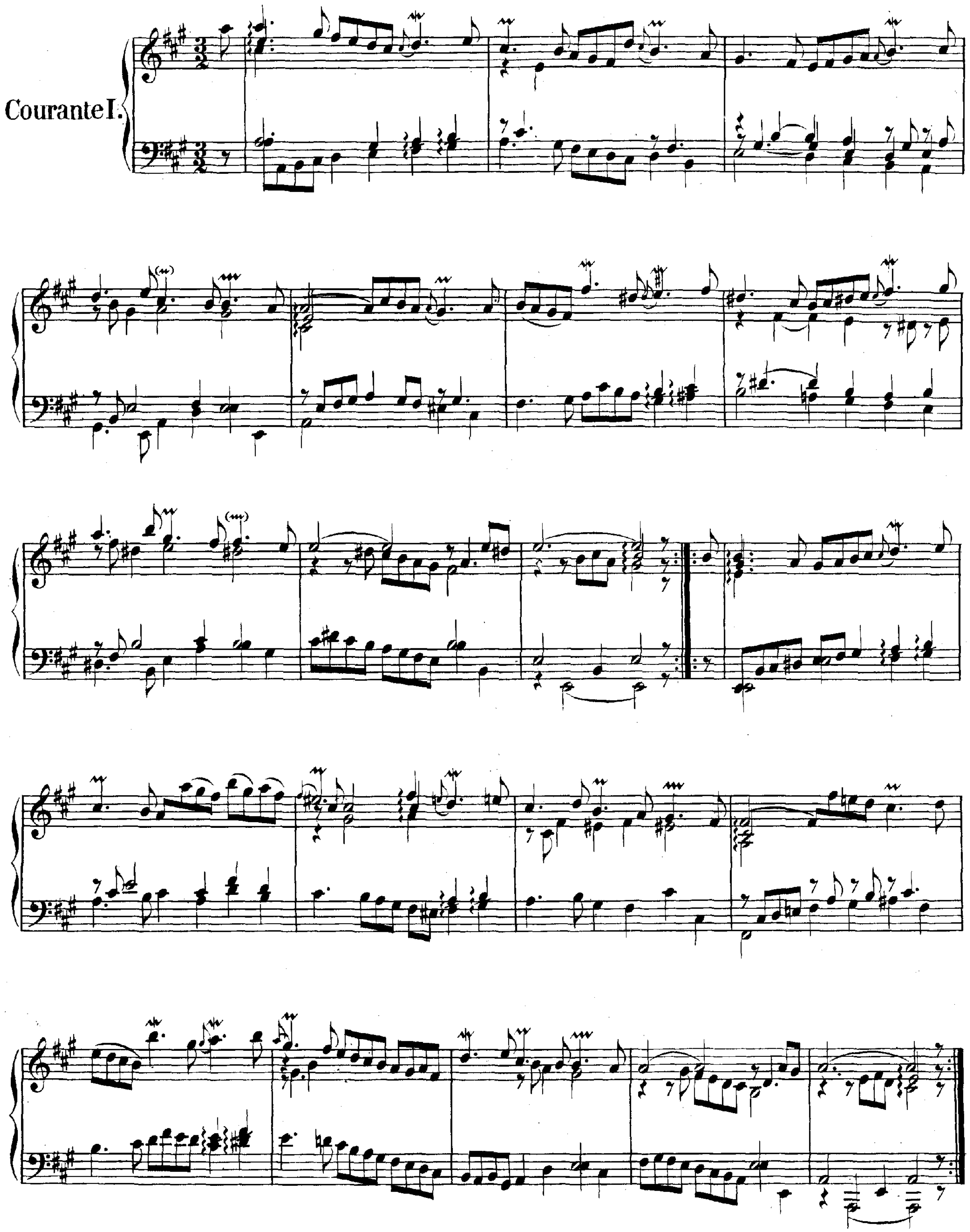


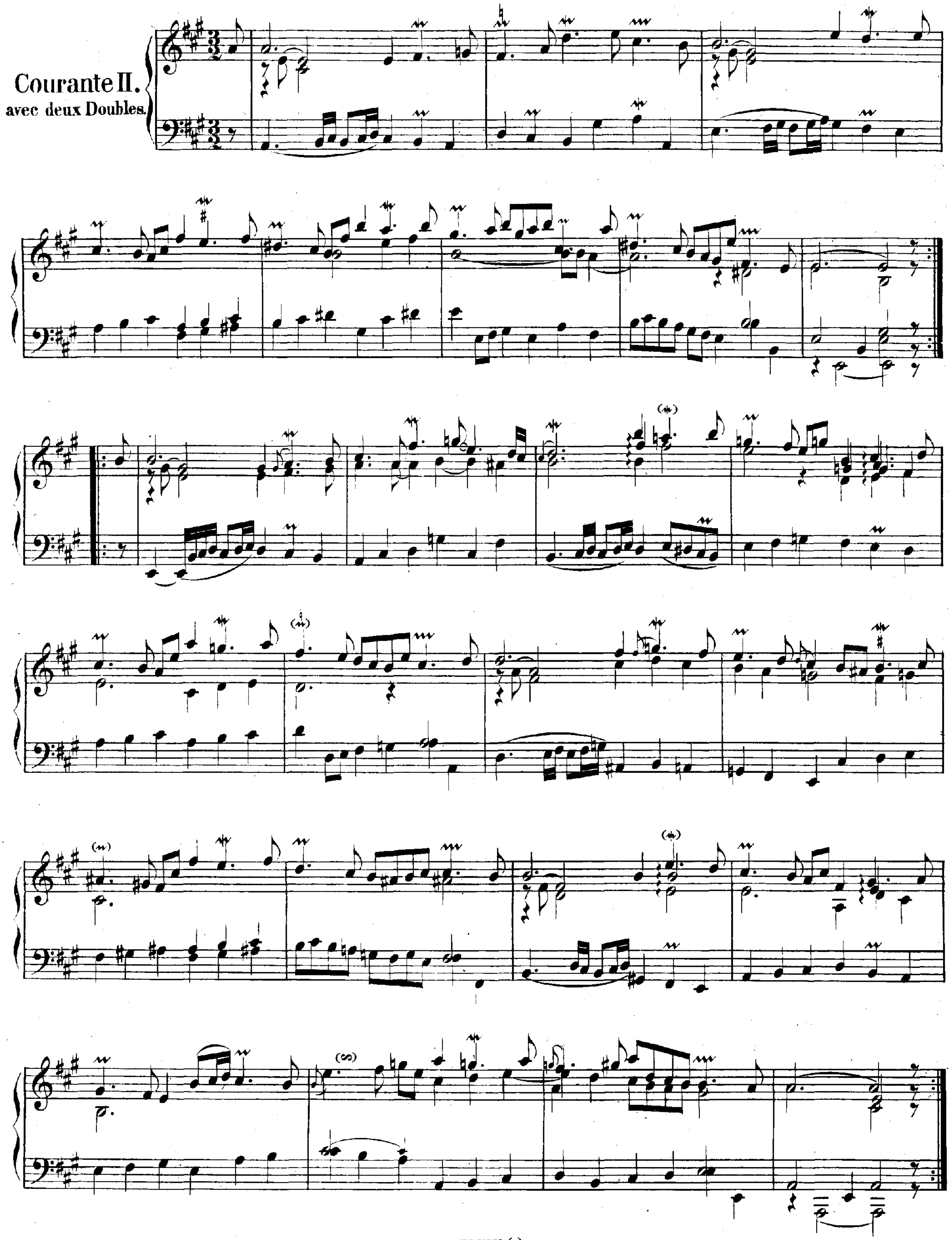


Allemande.

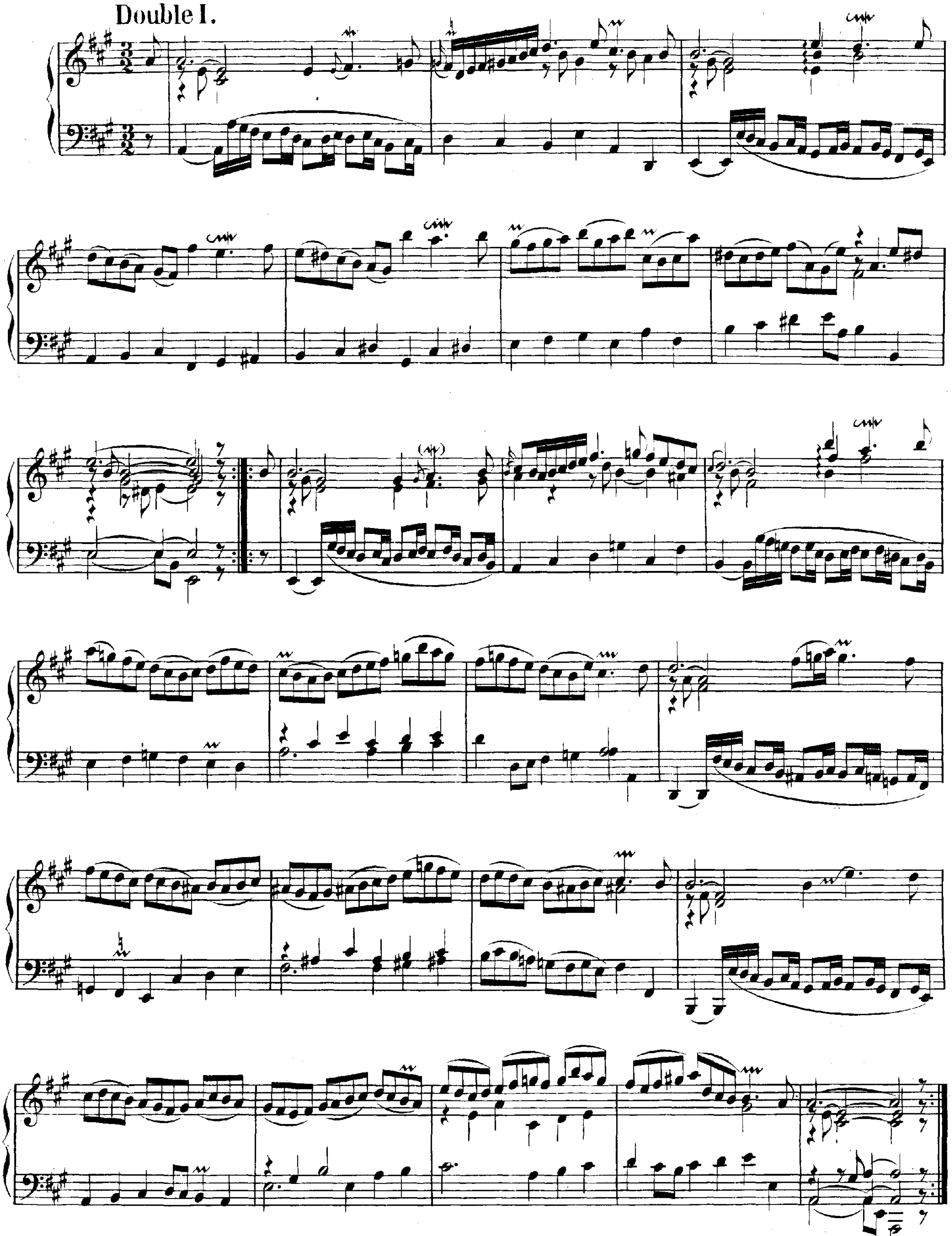




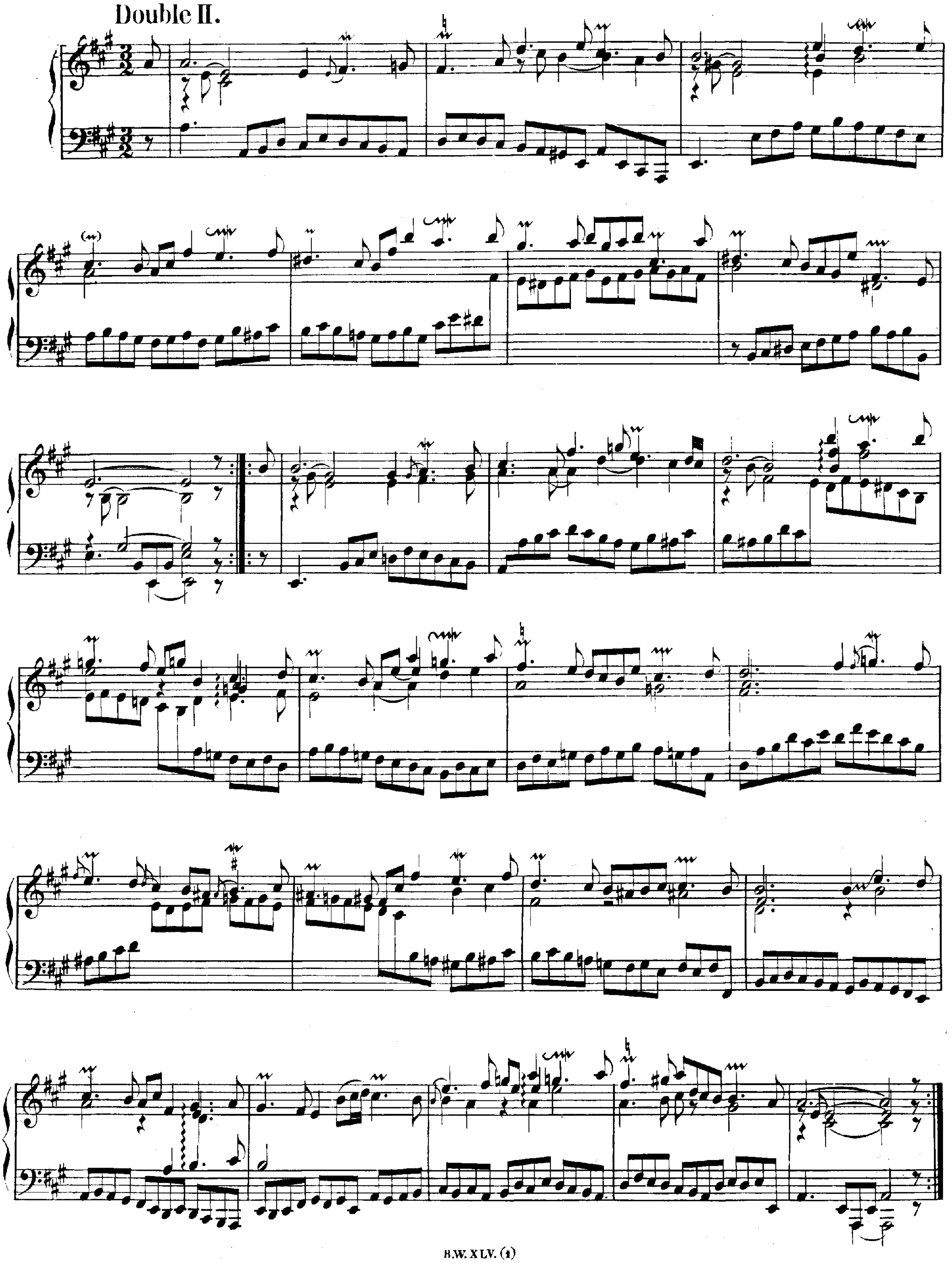

Courante I.

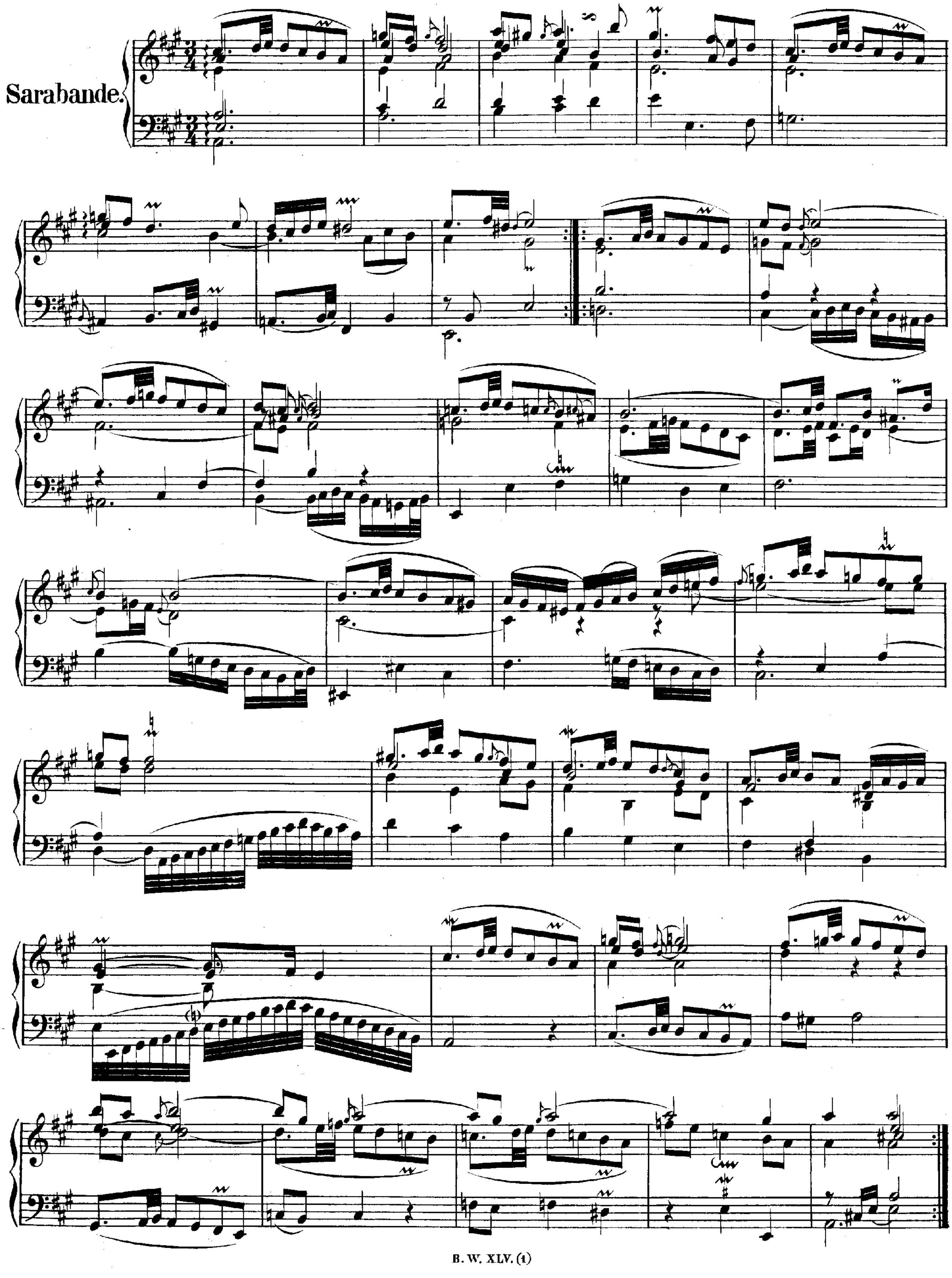

Courante II.
avec deux Doubles.

Double I.

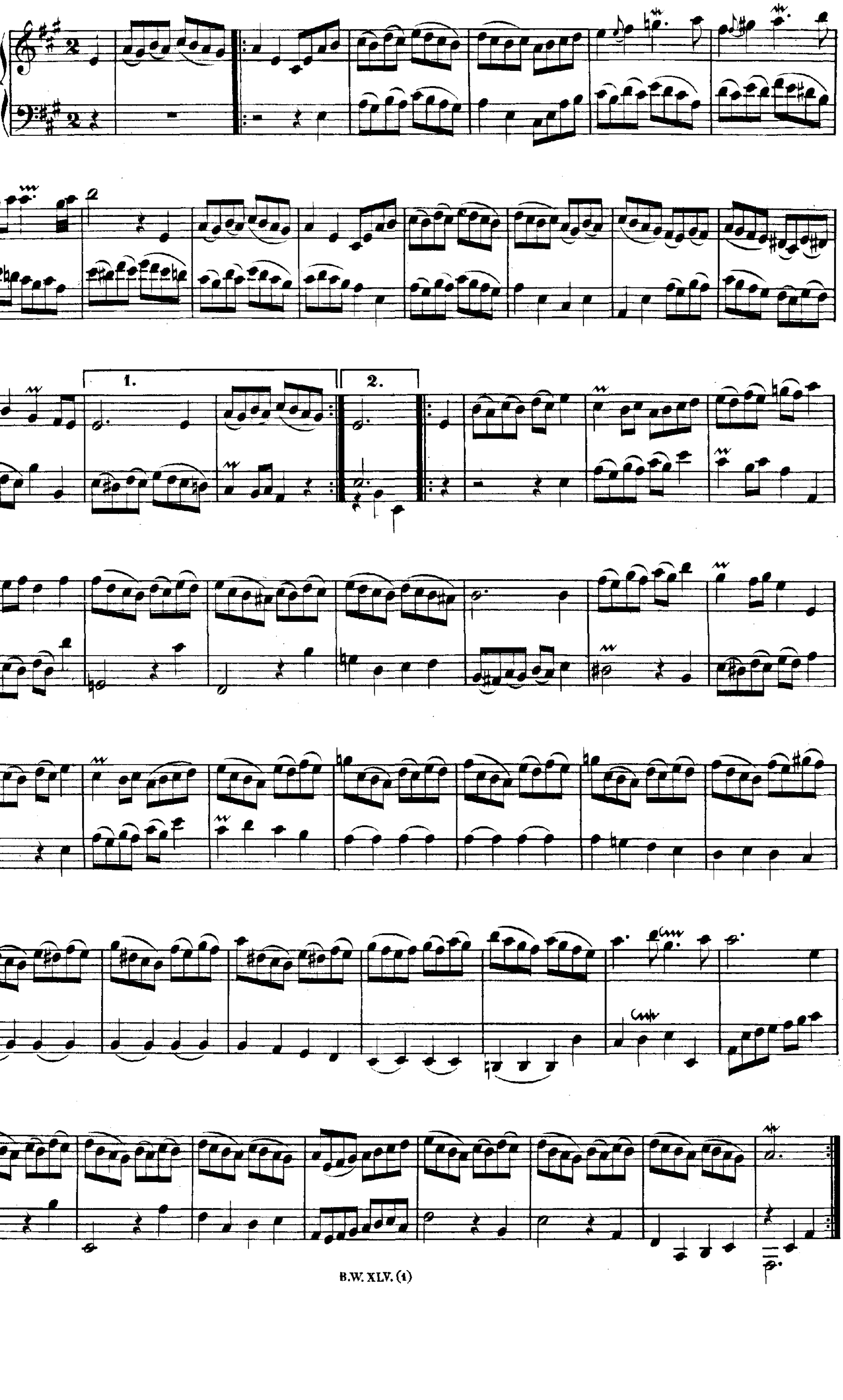


Double II.

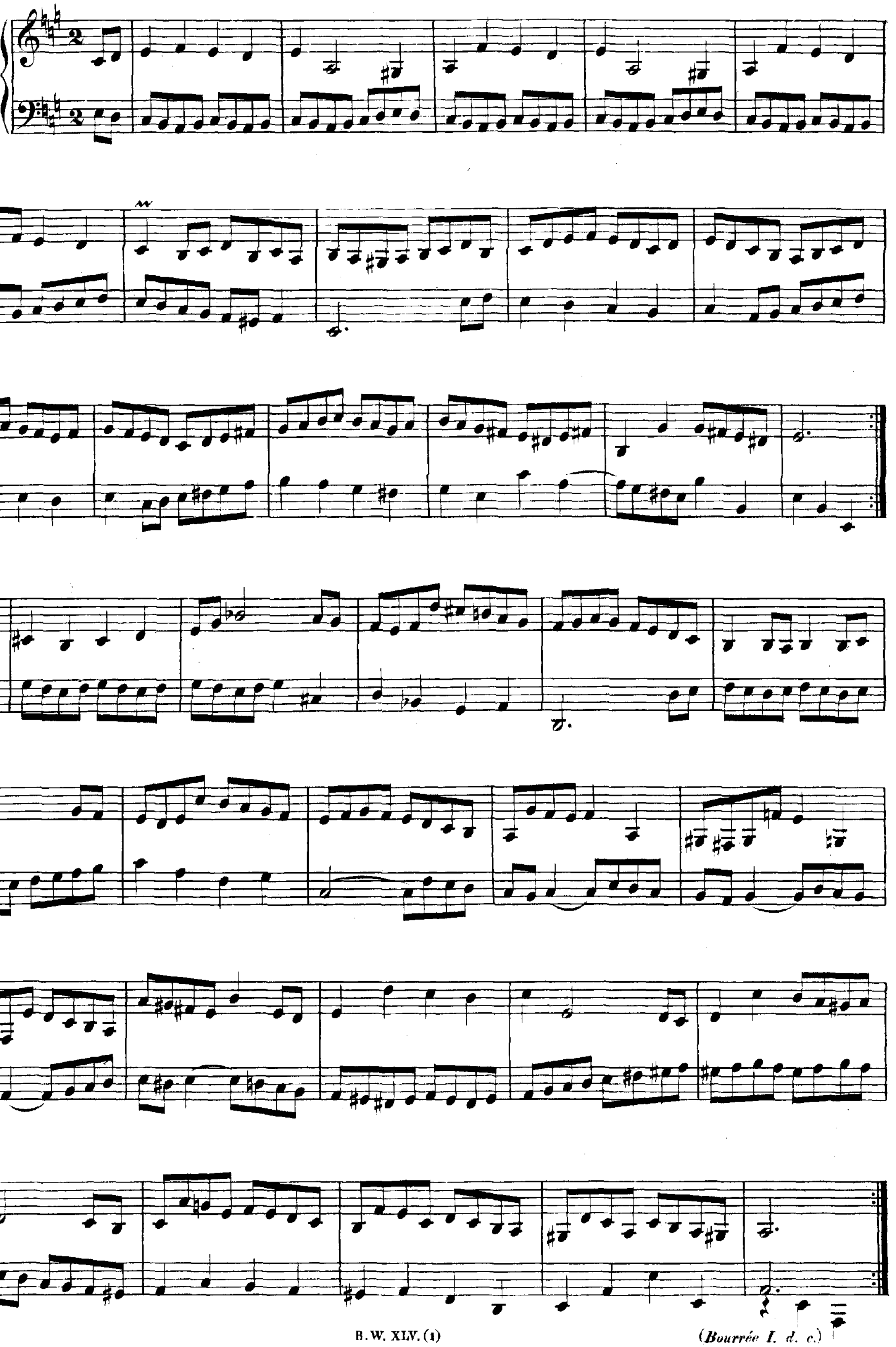



Sarabande.

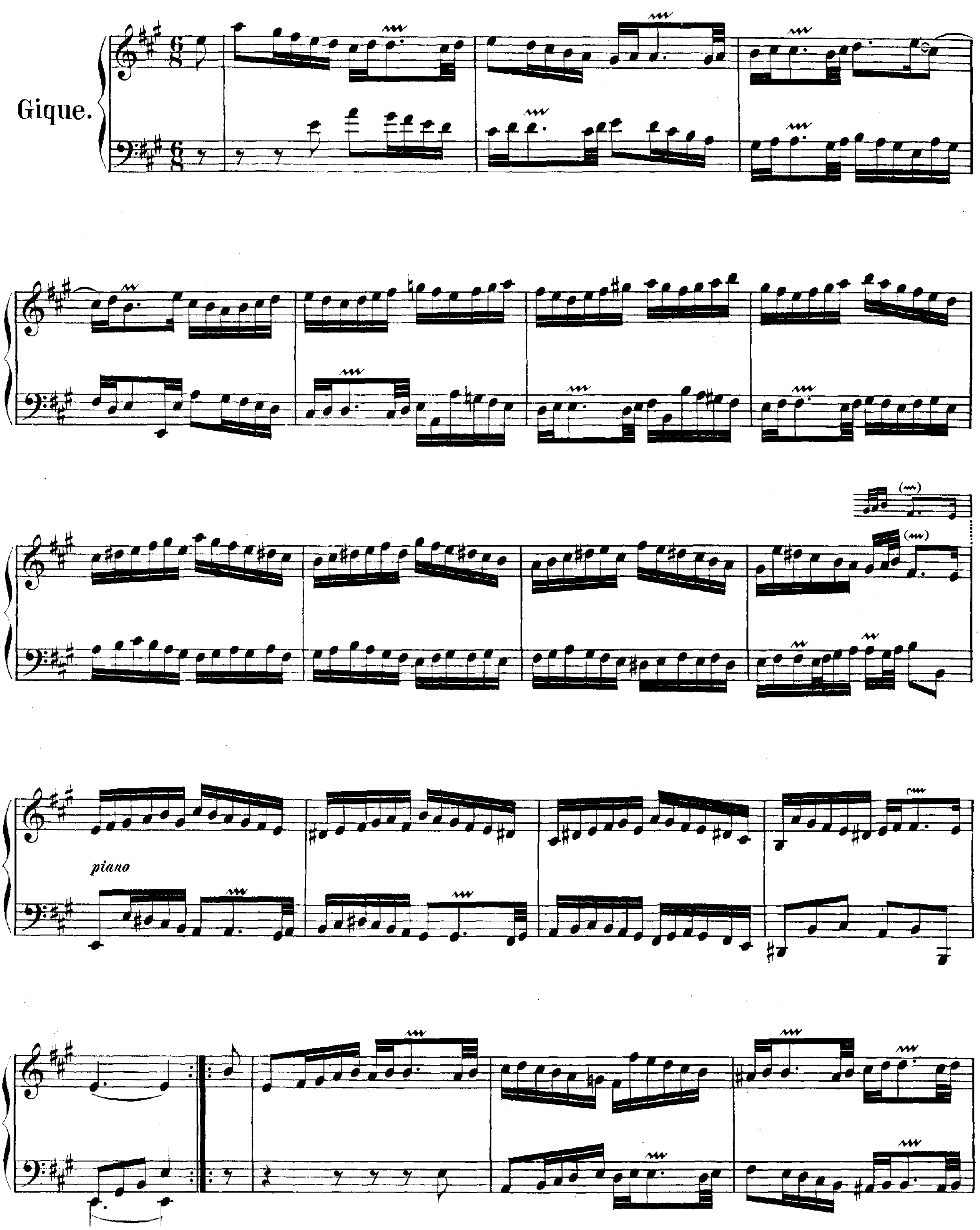
Bourrée I.

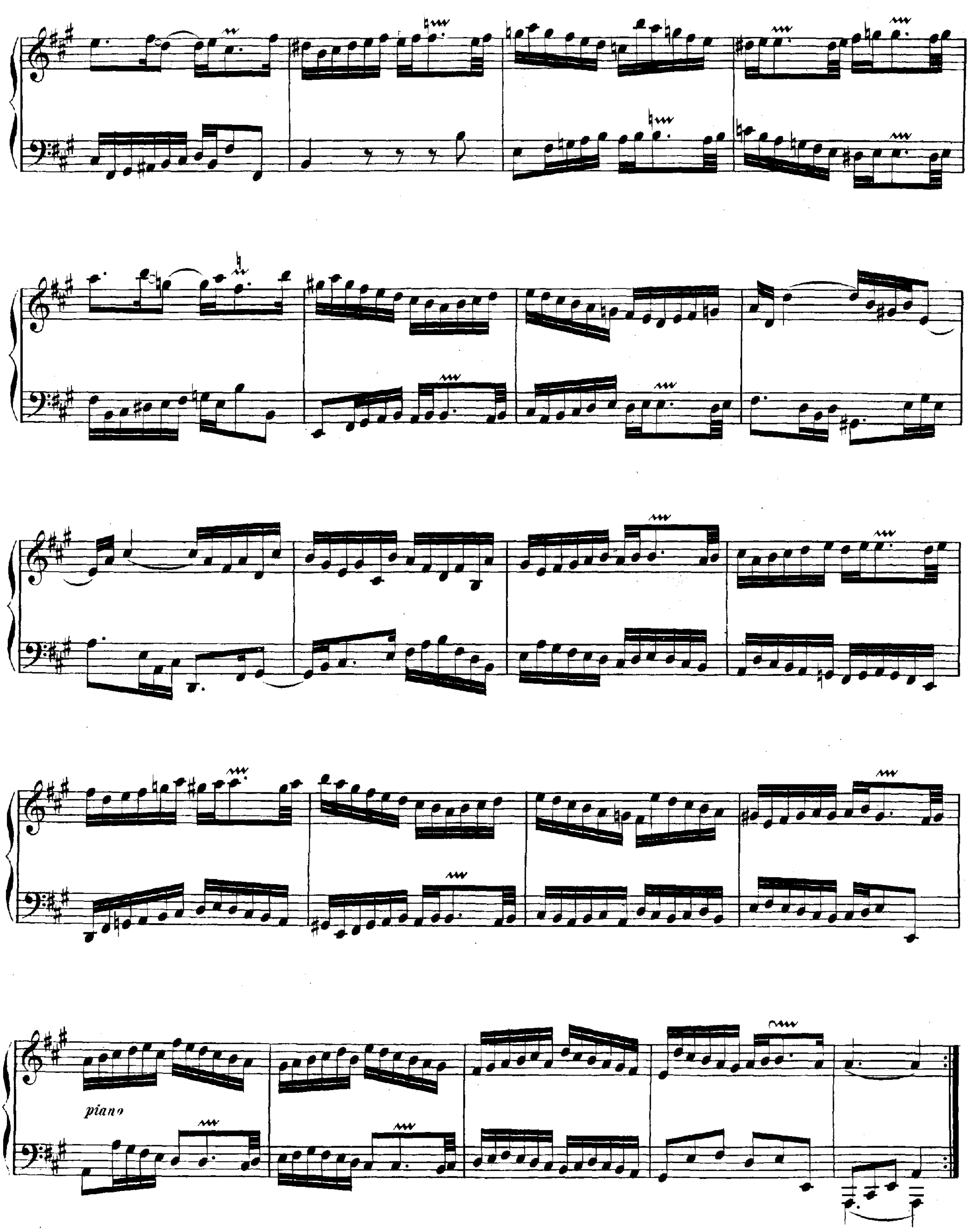


Bourrée II.



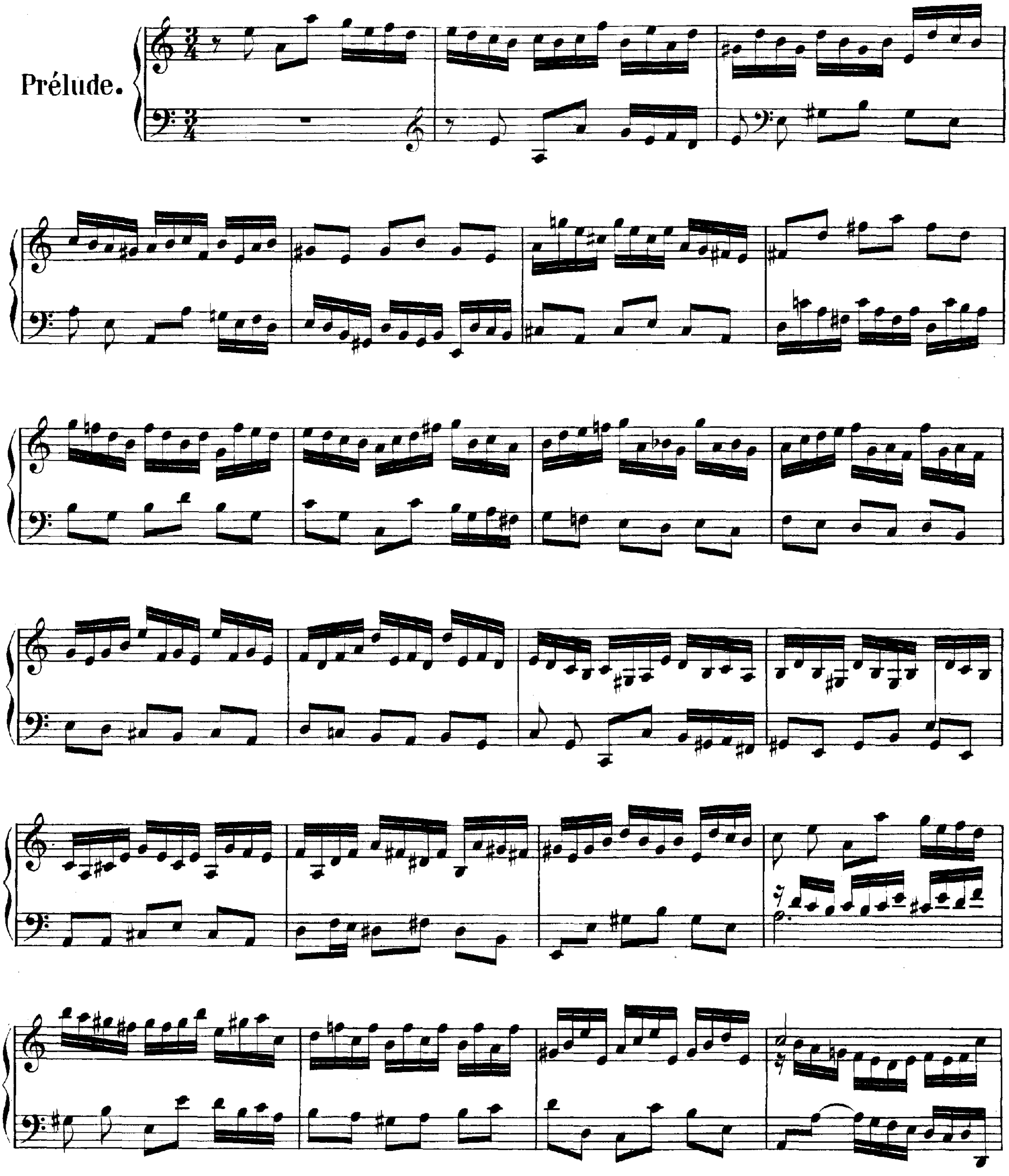
(*Bourrée I. d. c.*)

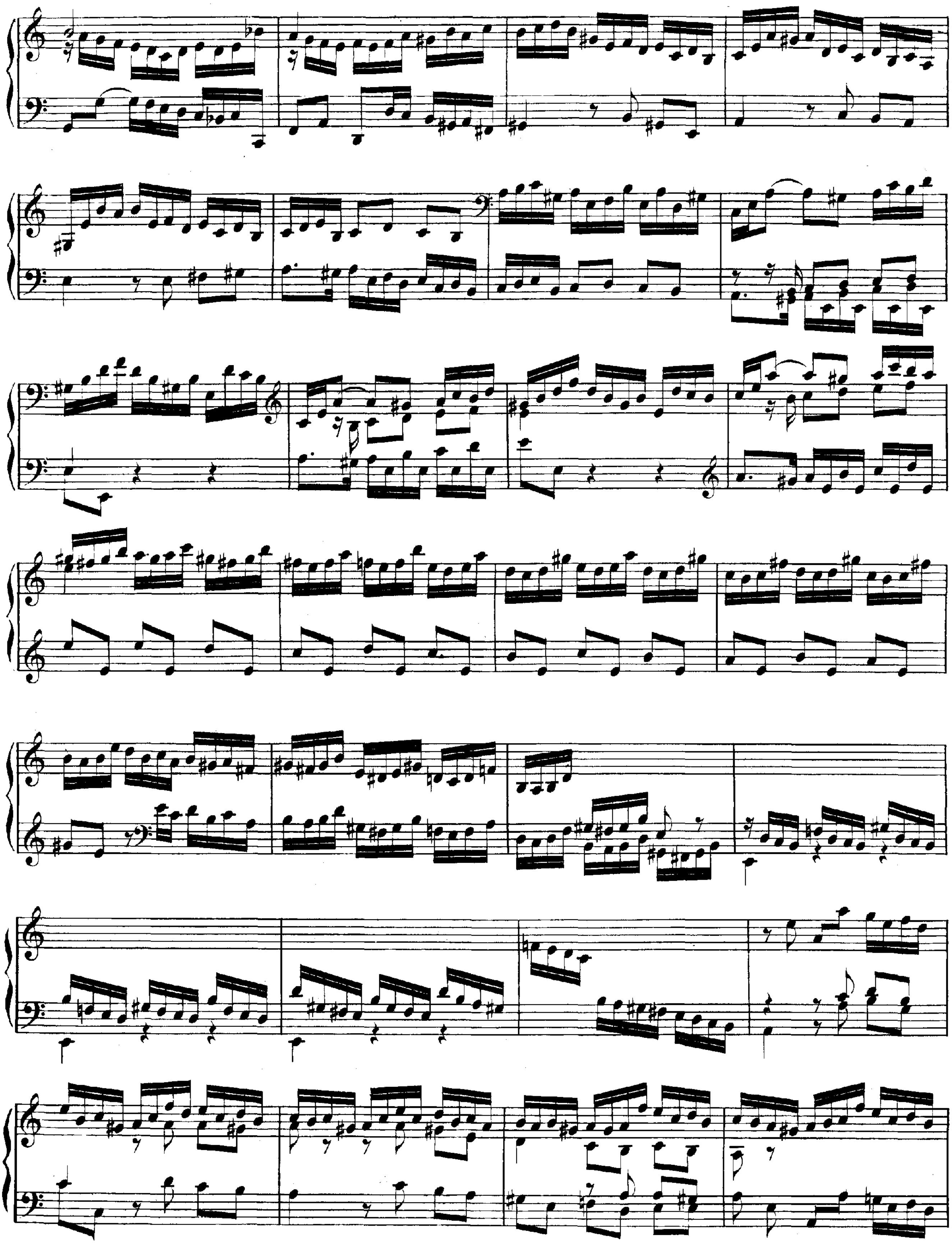

Gique.
piano

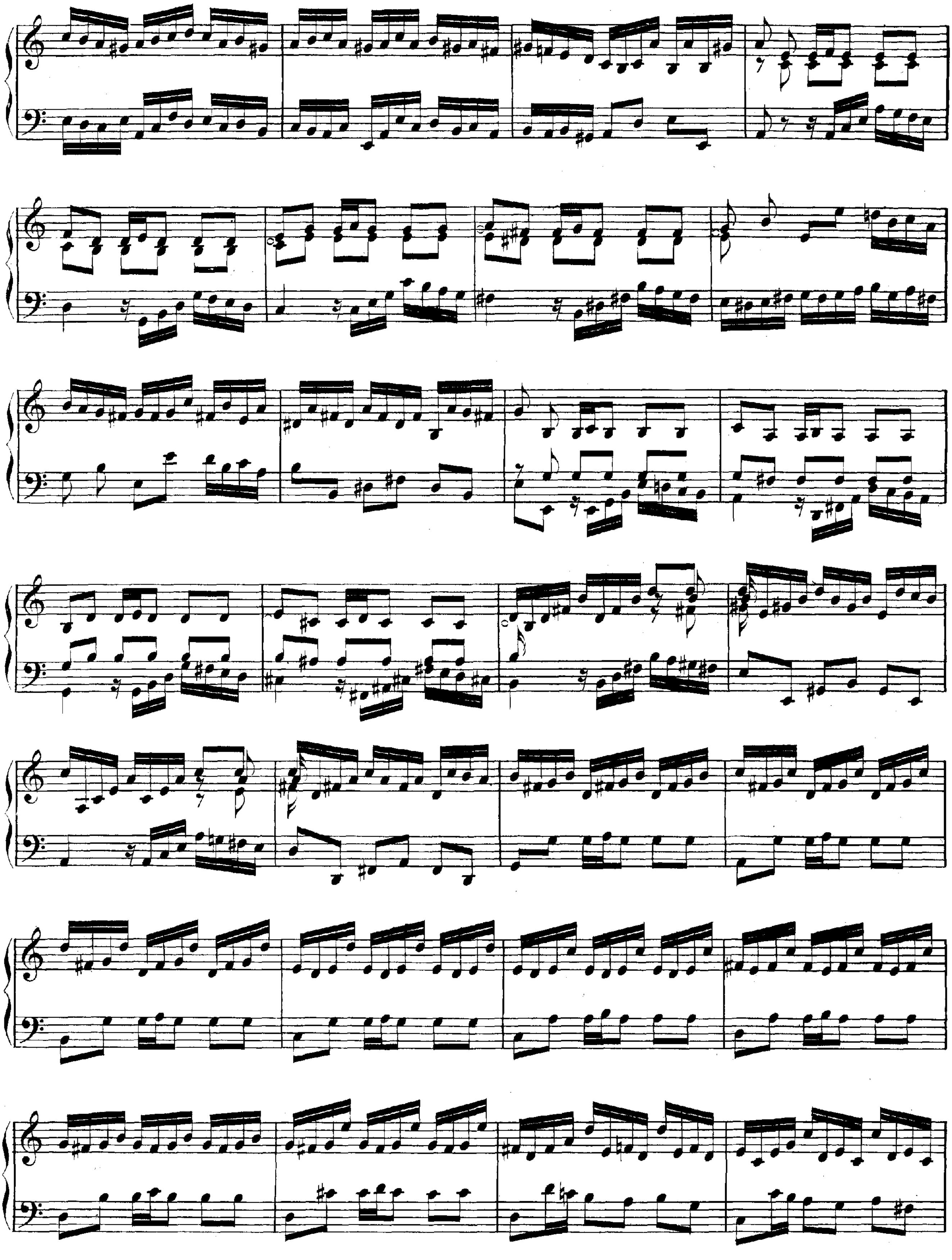

piano

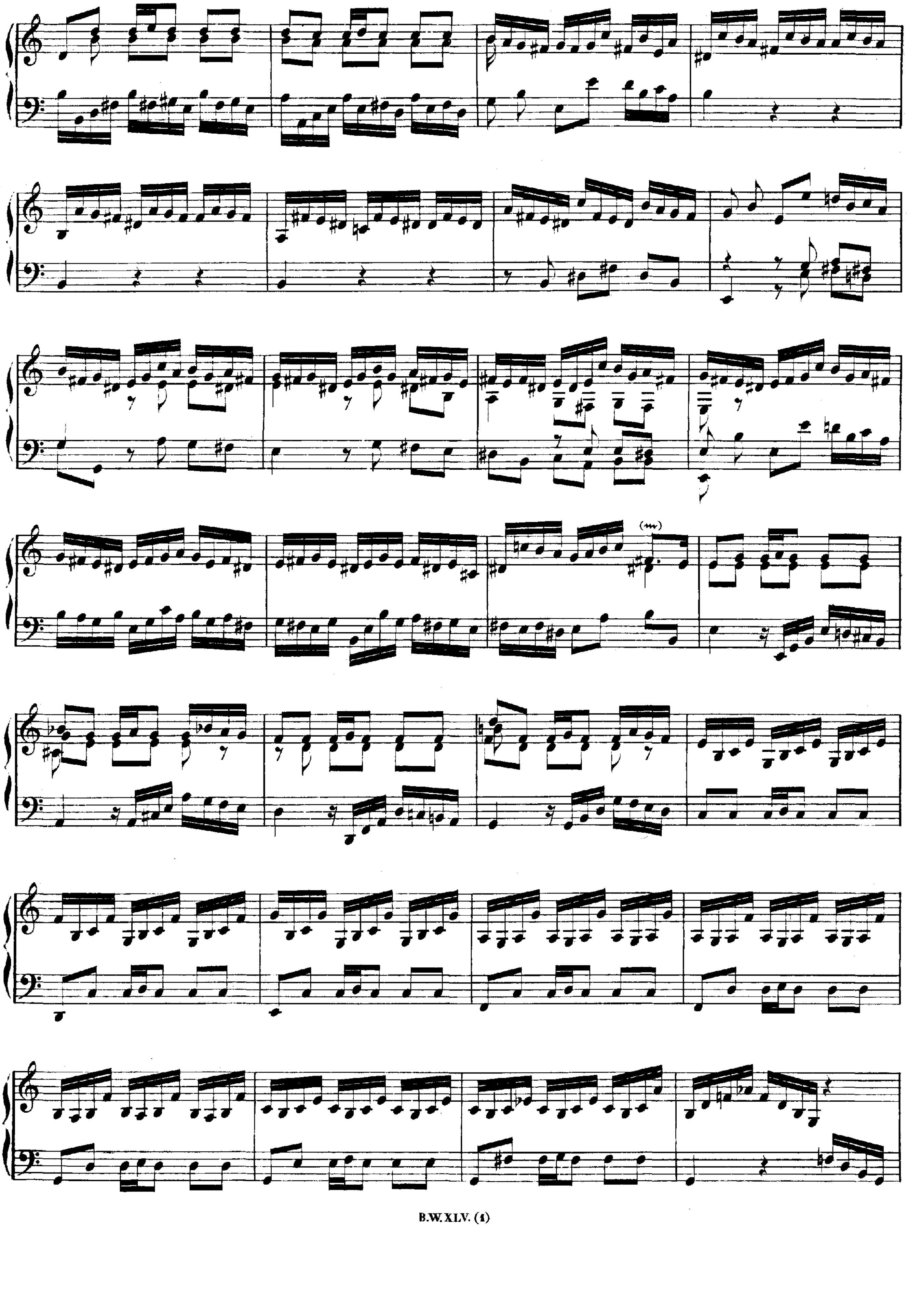
SUITE II.

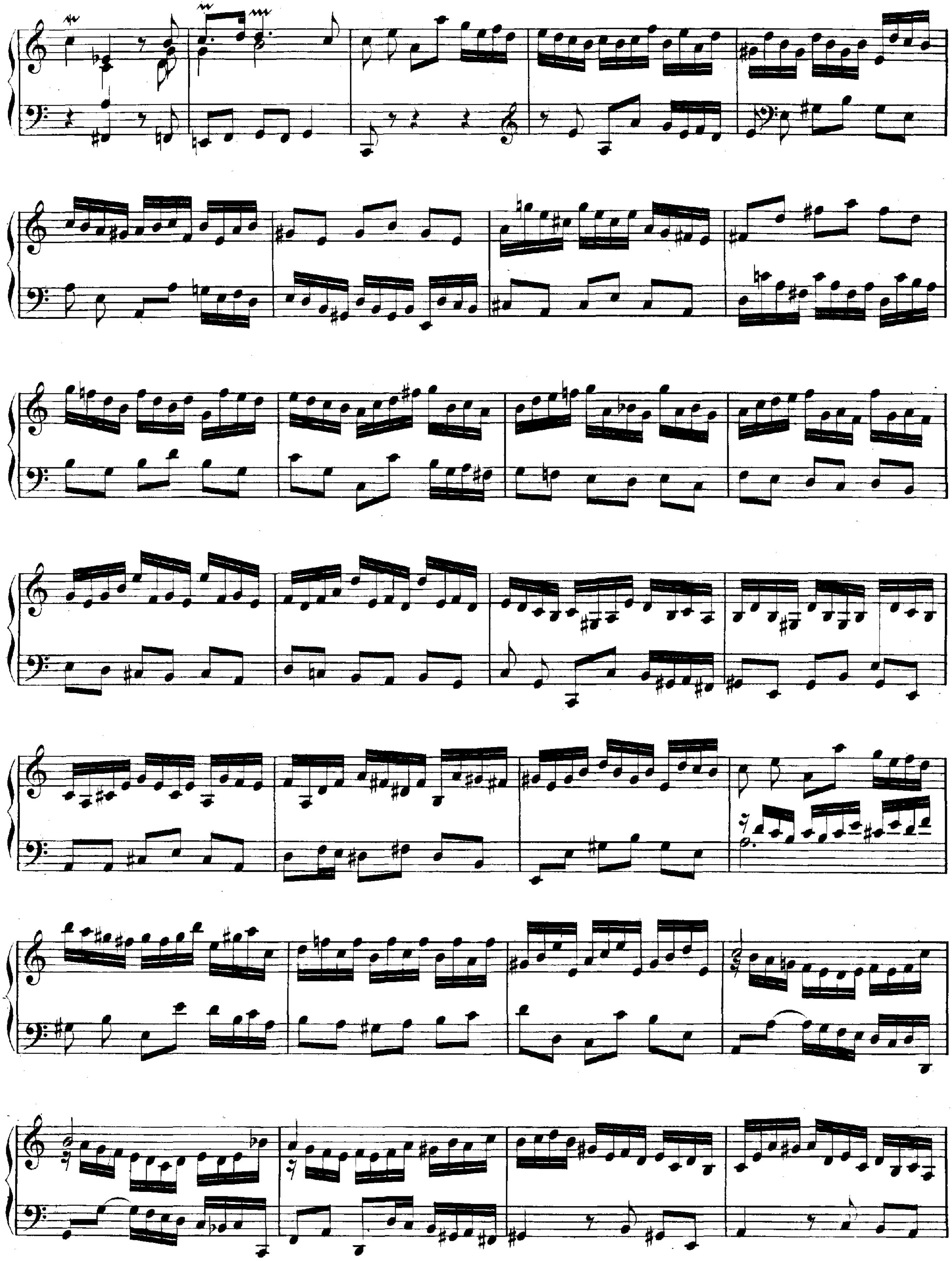
Prélude.

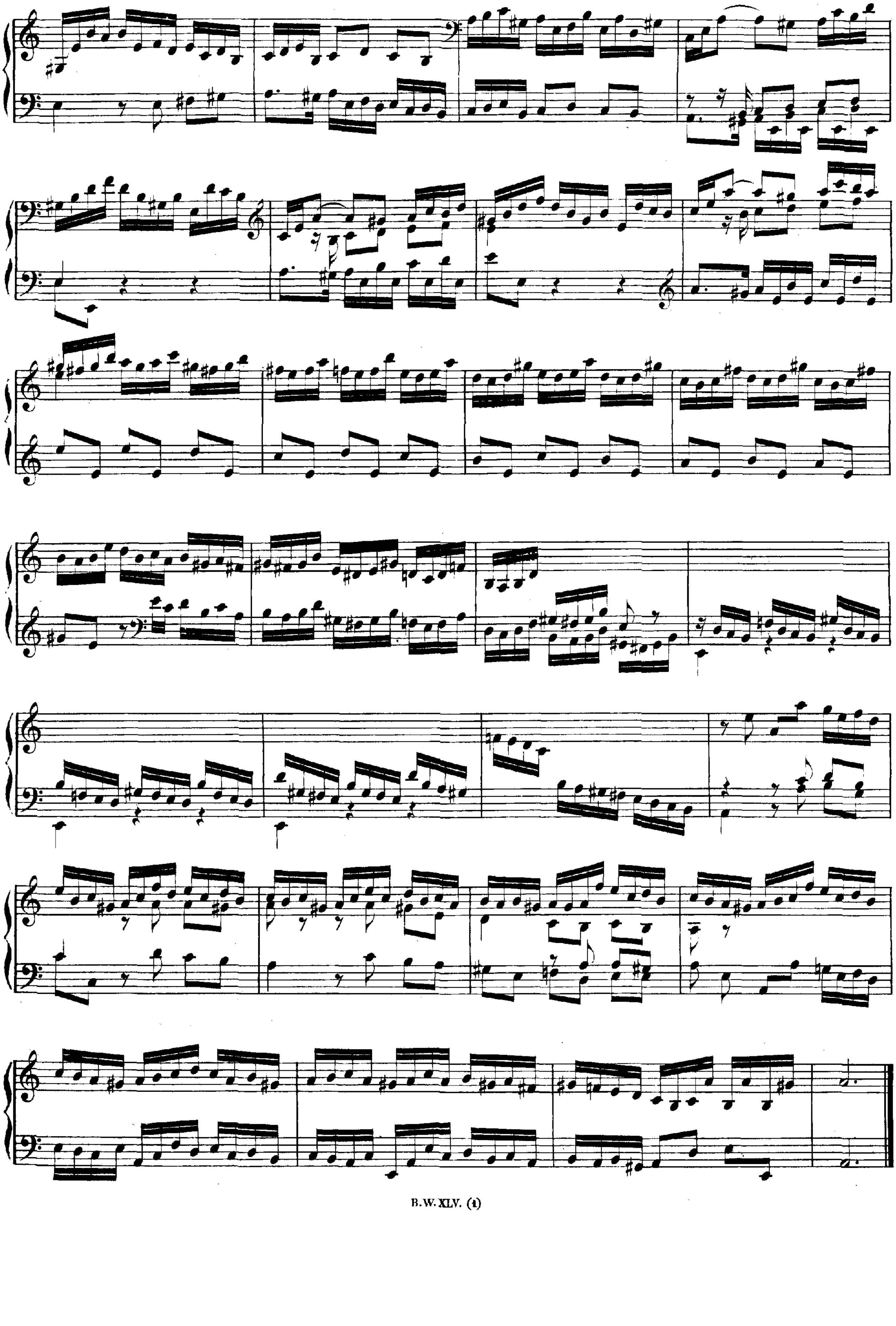


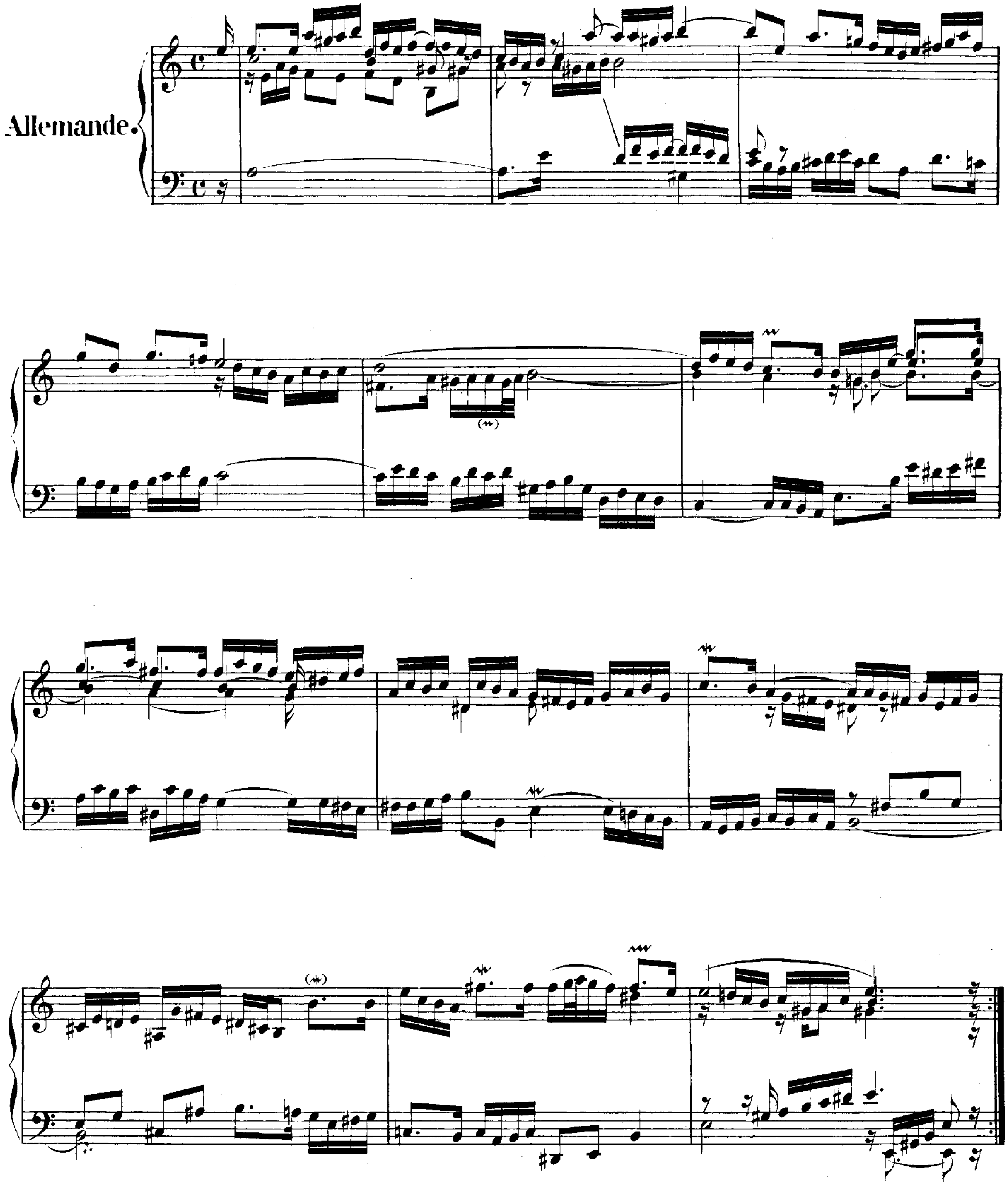


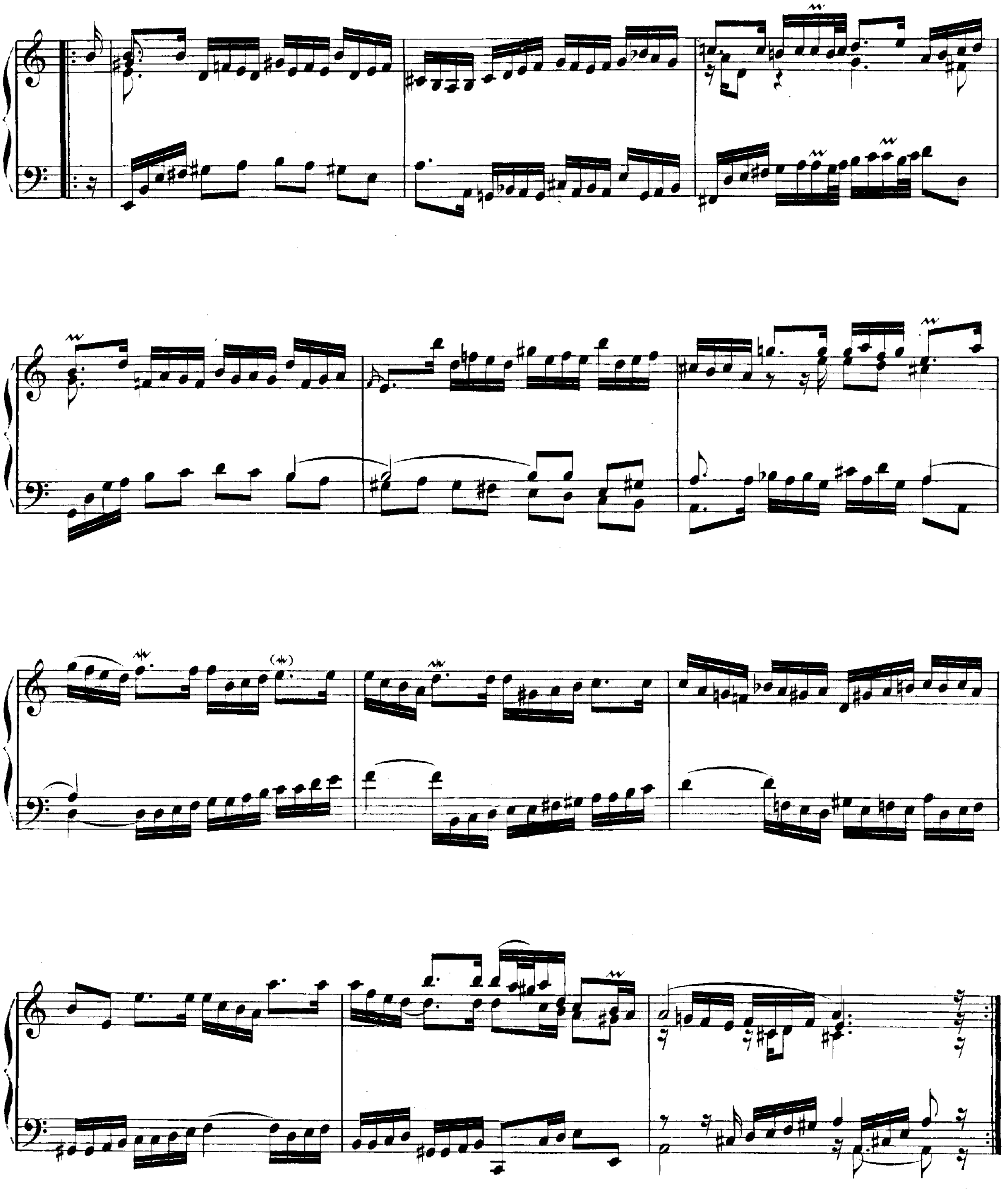


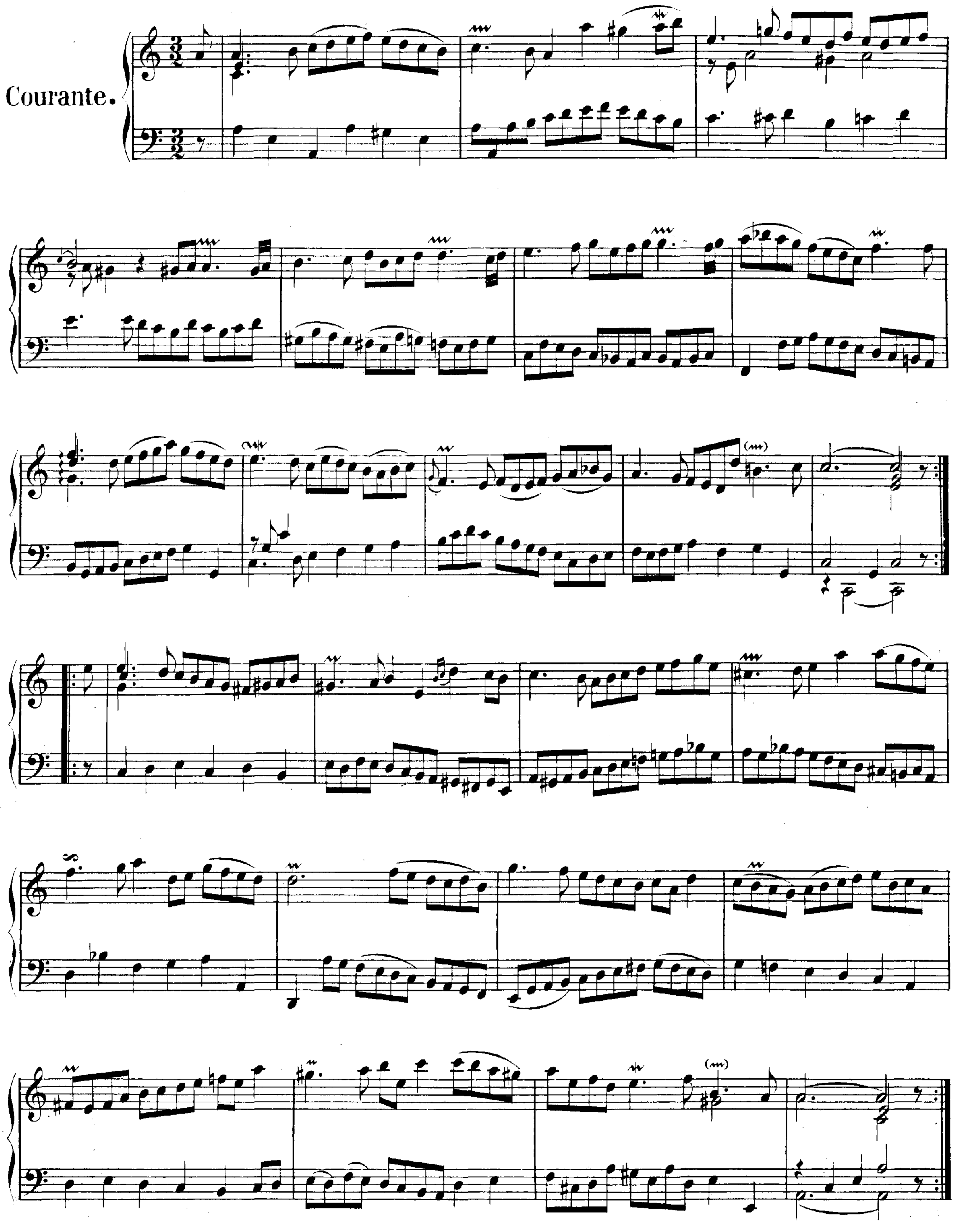




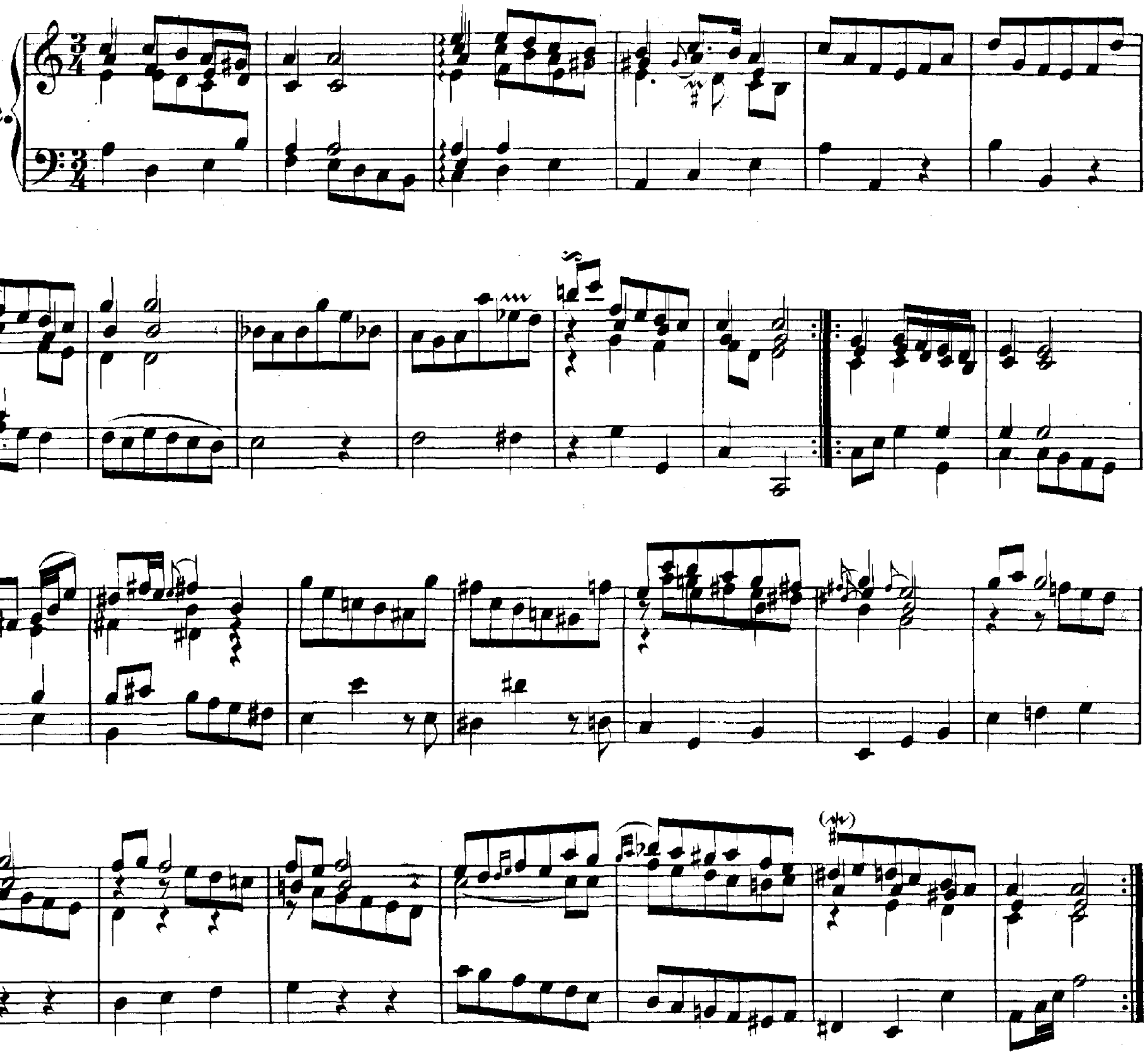



Allemande.

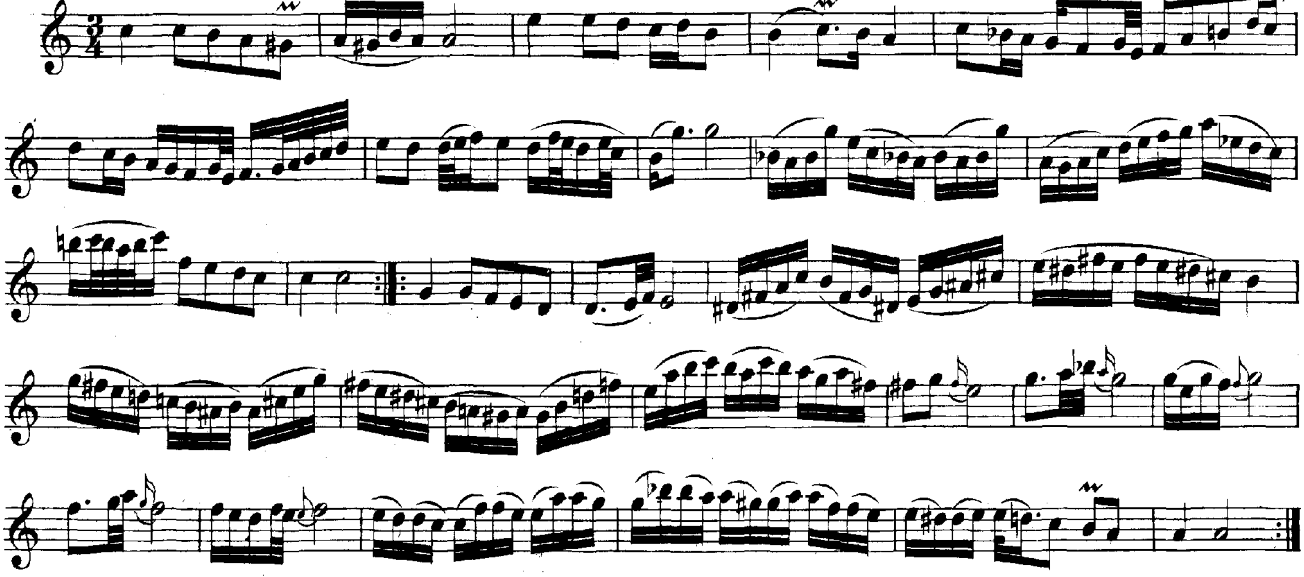



Courante.

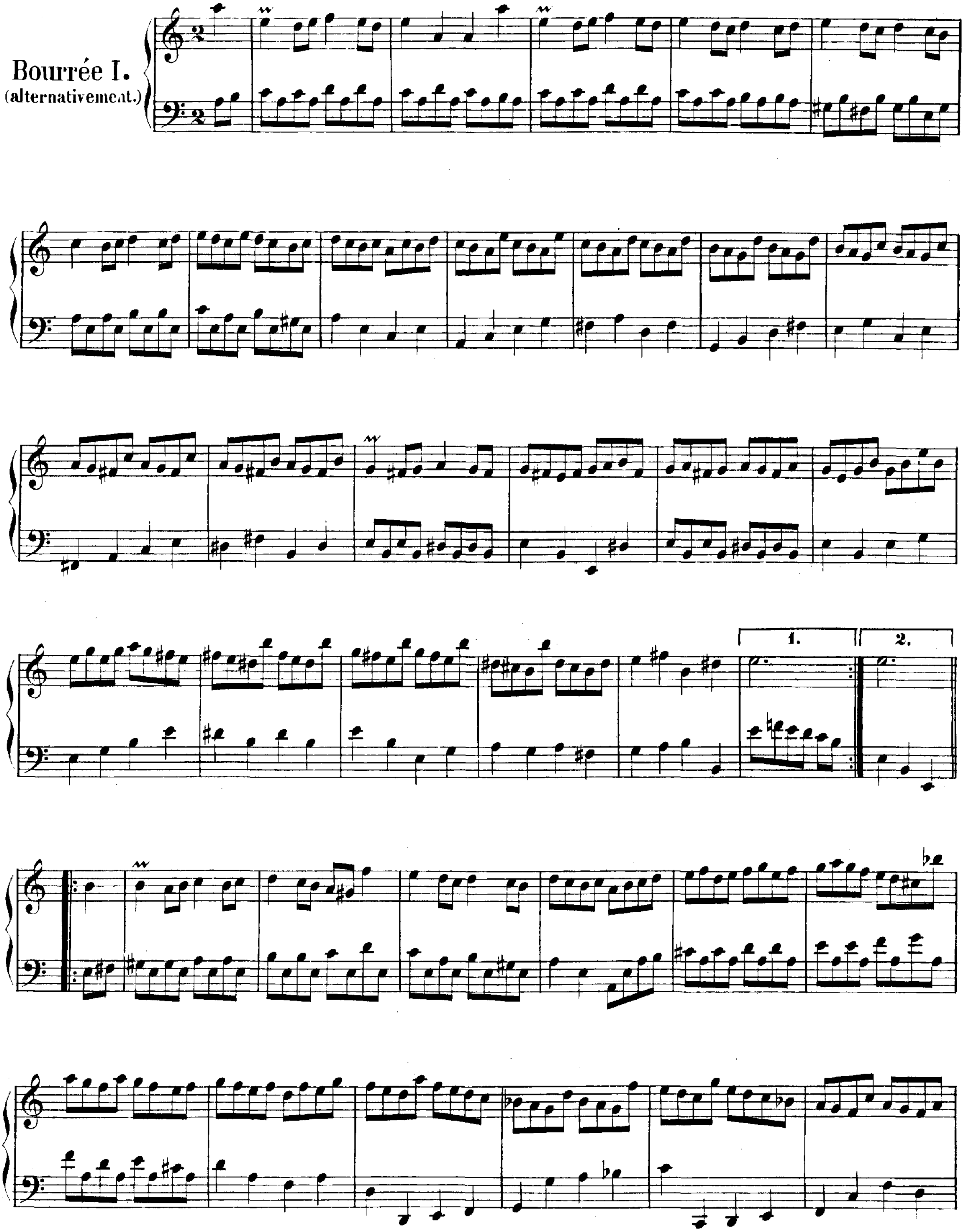
Sarabande.

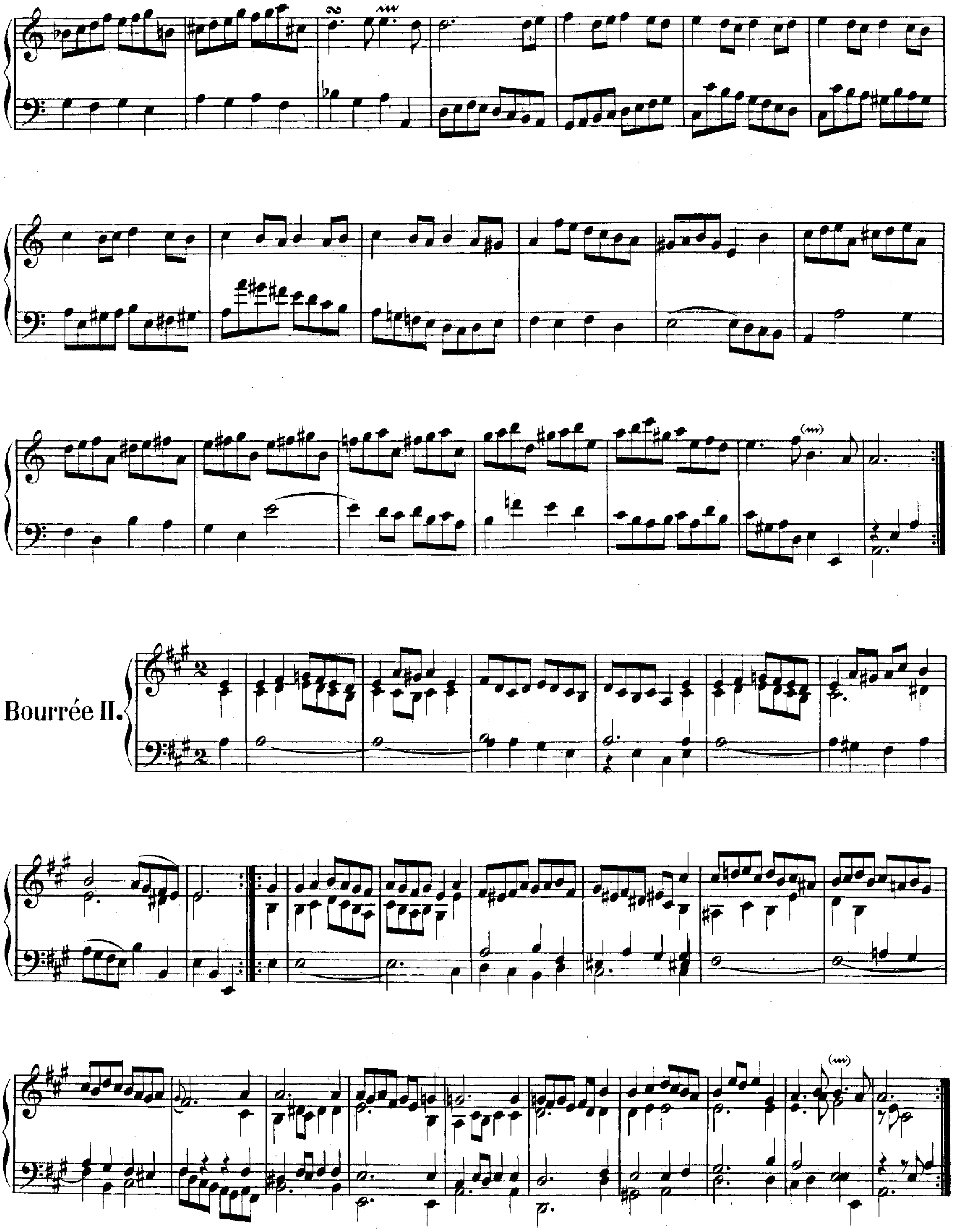


Les agréments de la même Sarabande.



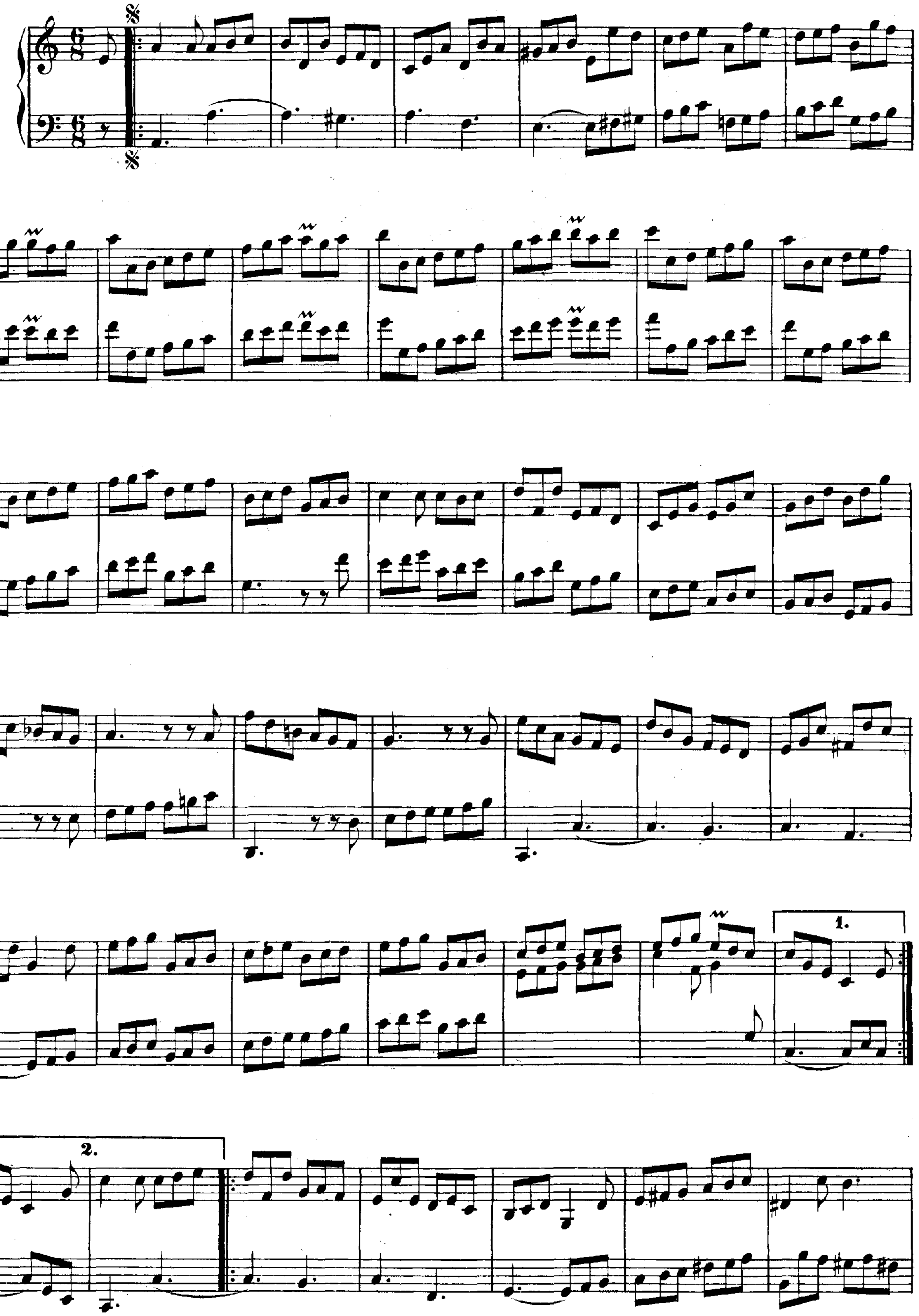
Bourrée I.
(alternativement.)

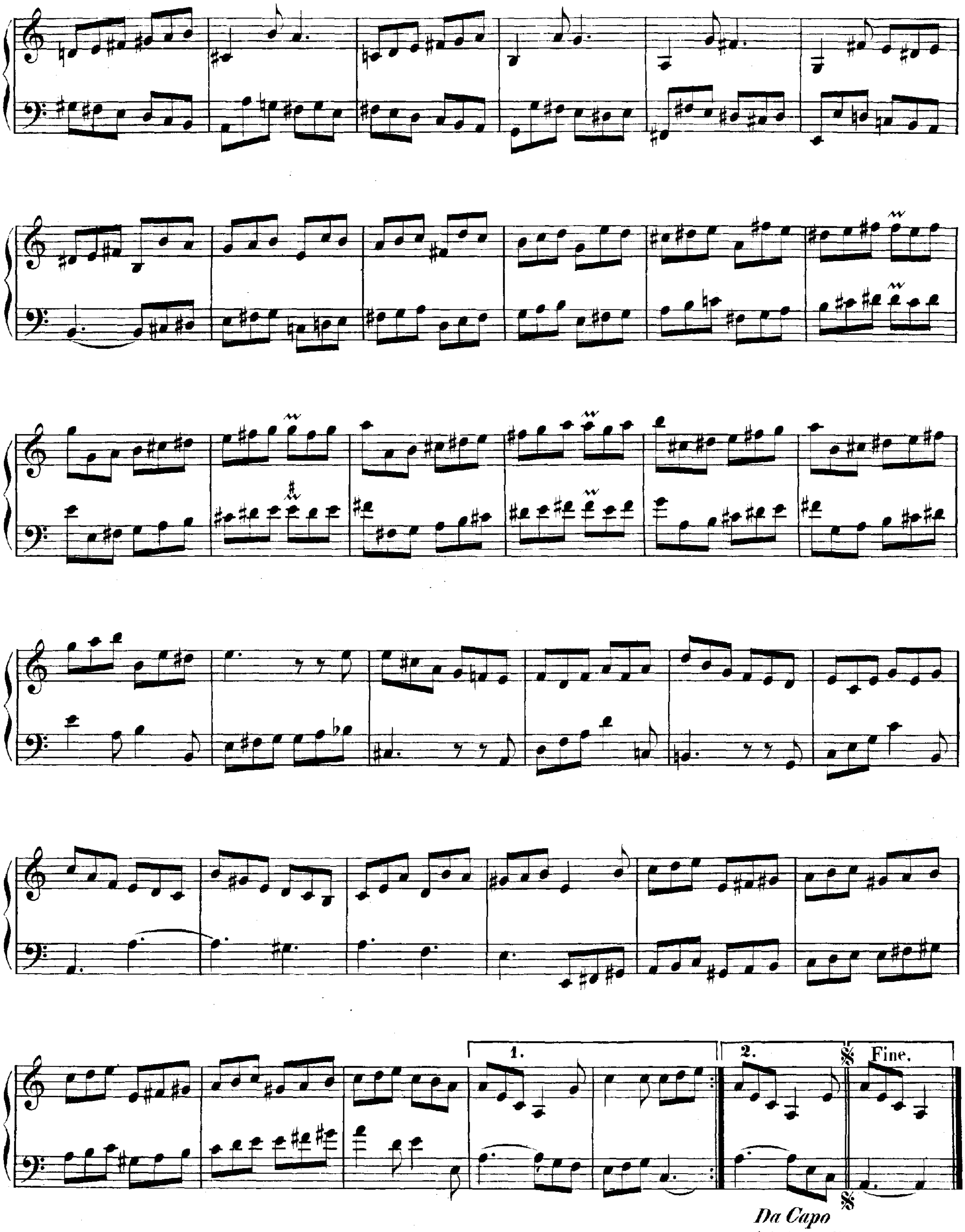




(Bourrée I. d. c.)

Gique.

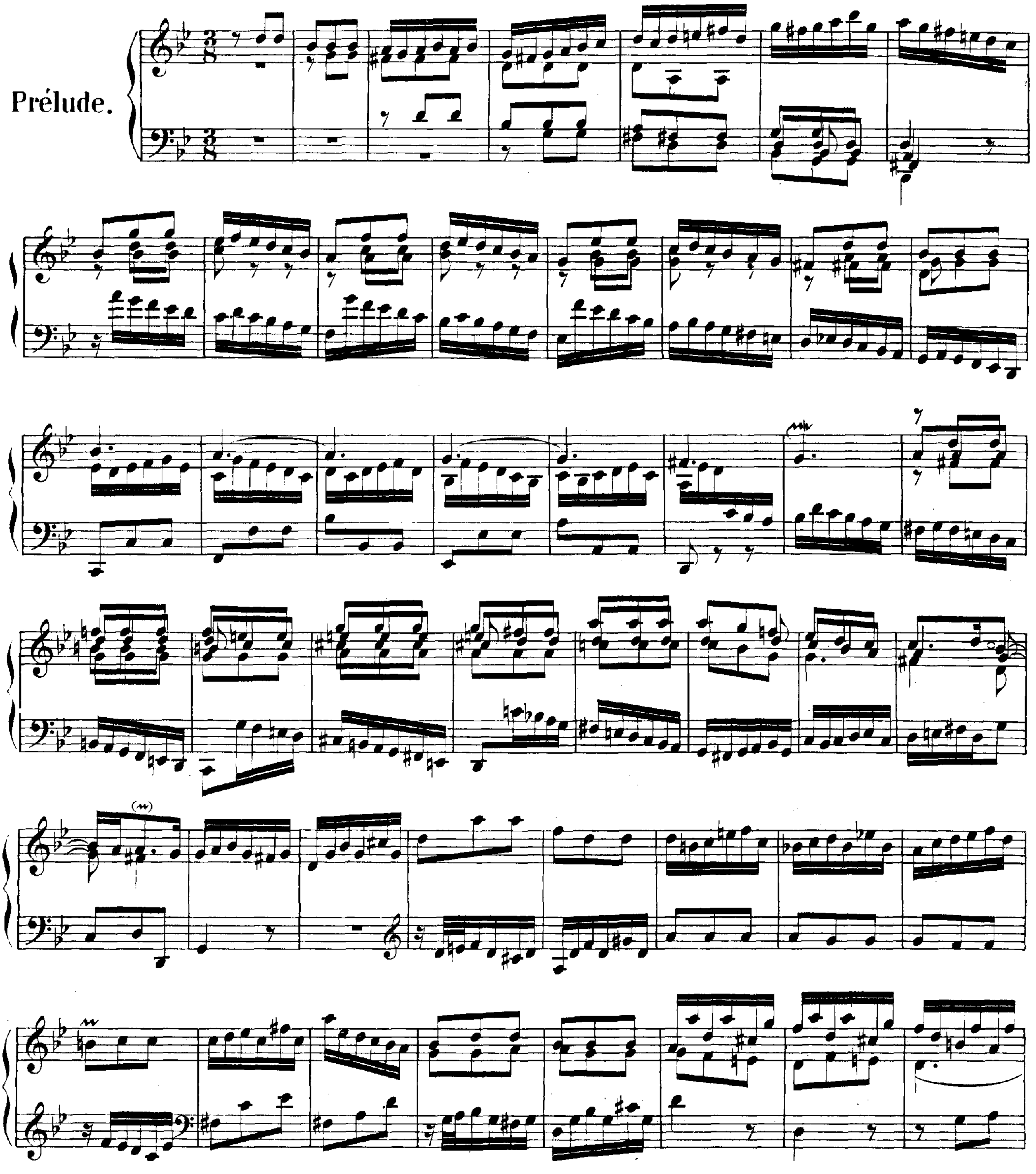


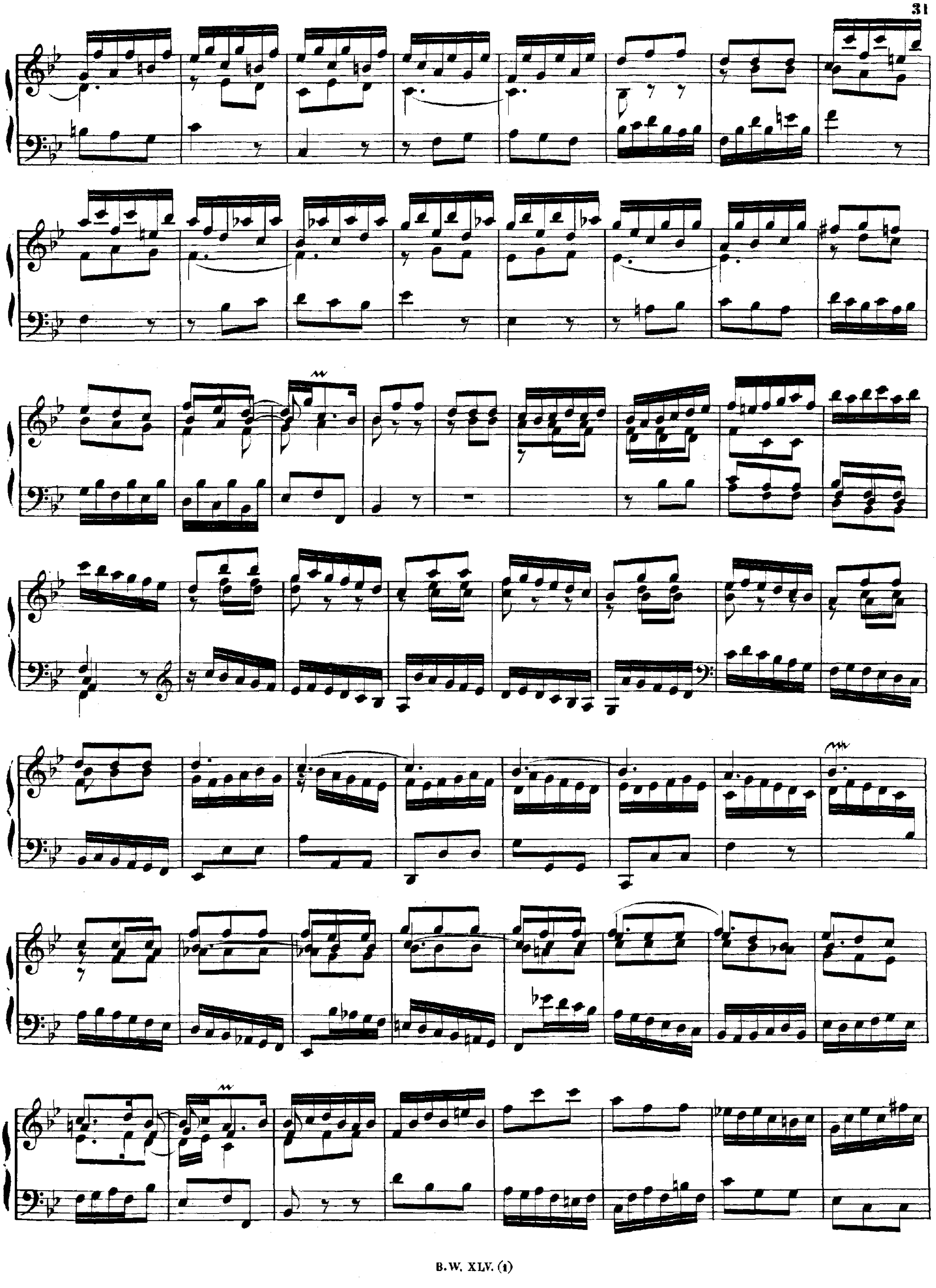


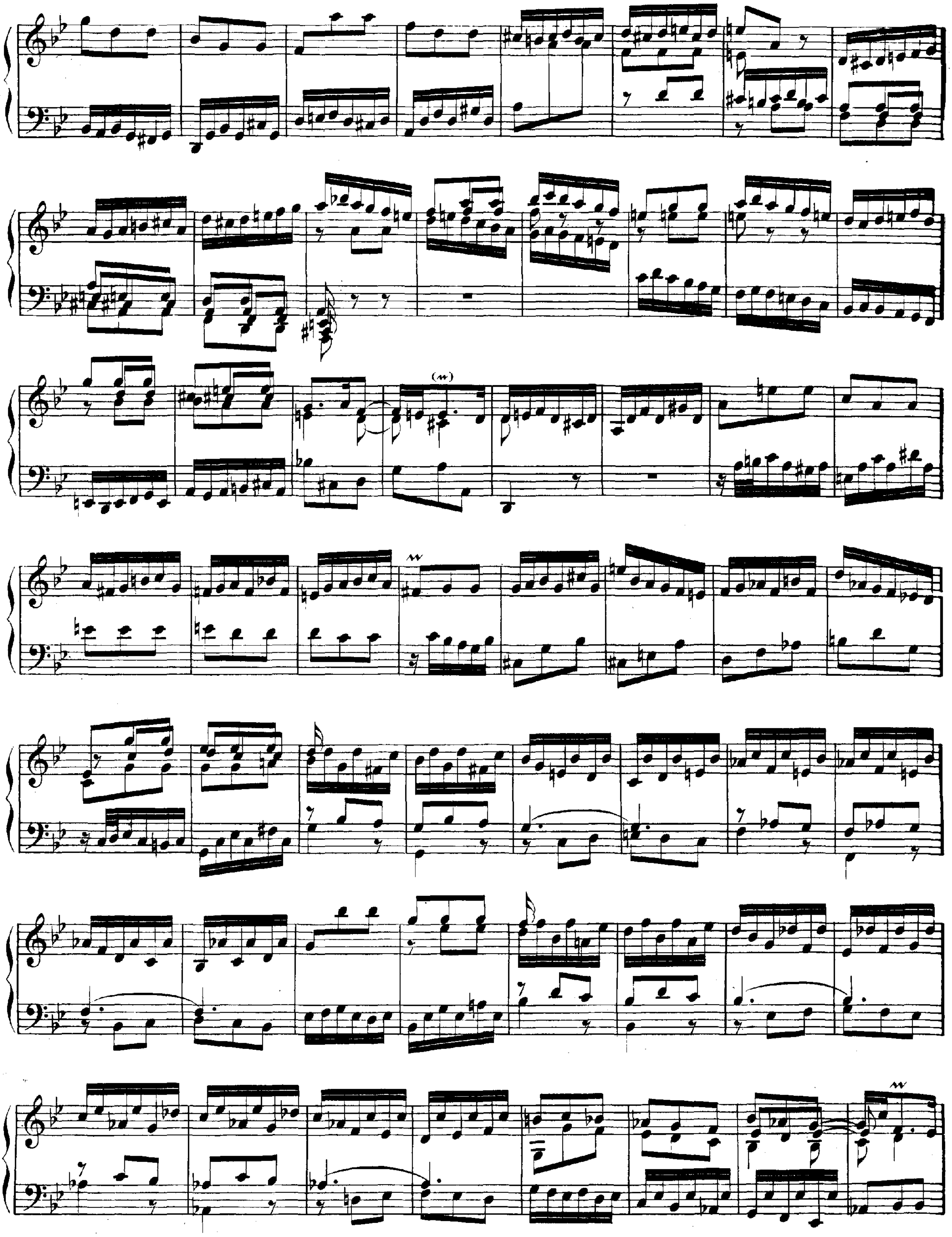
Da Capo
dal Segno 𝄋
(senza repetizione)
al Fine.

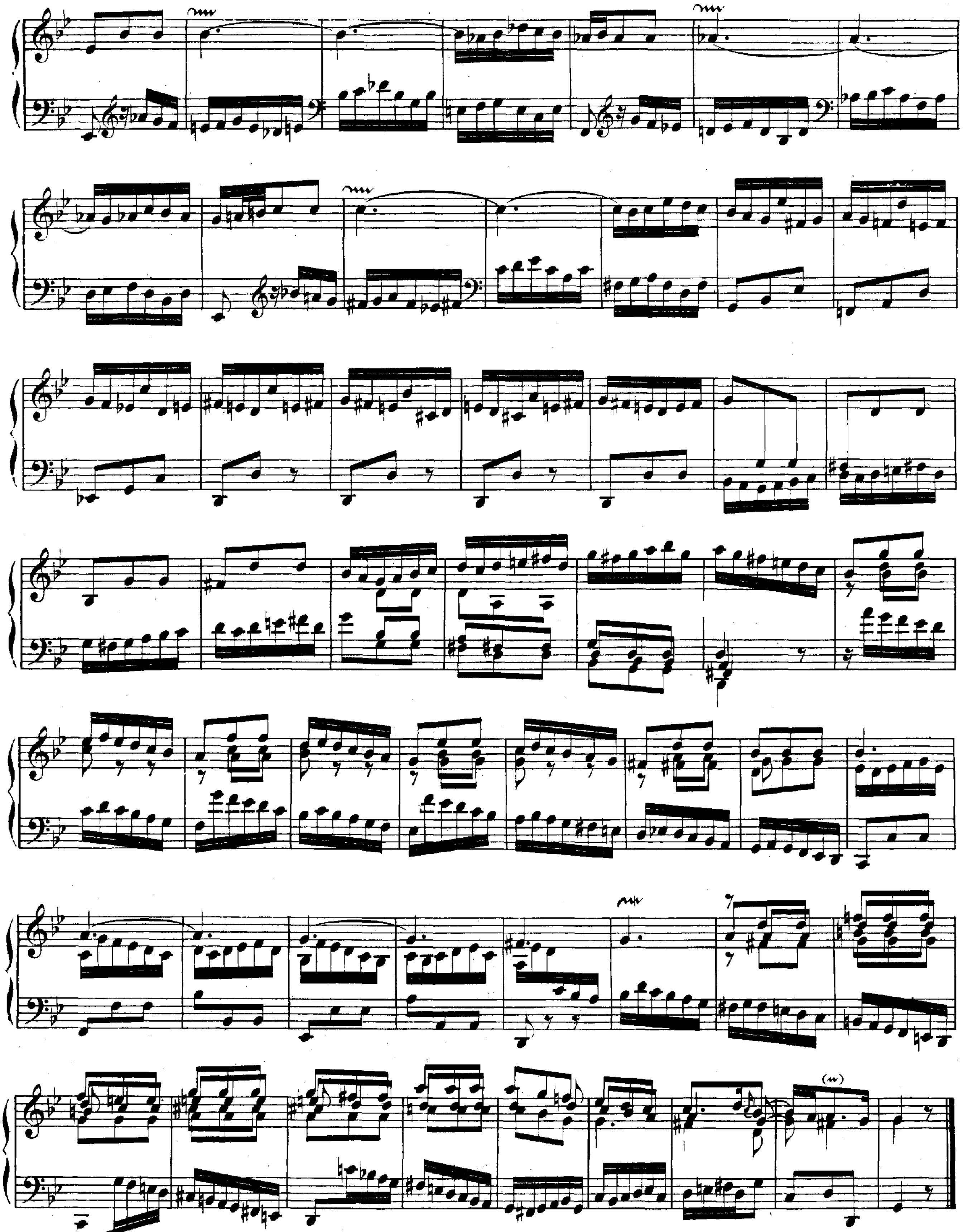
SUITE III.

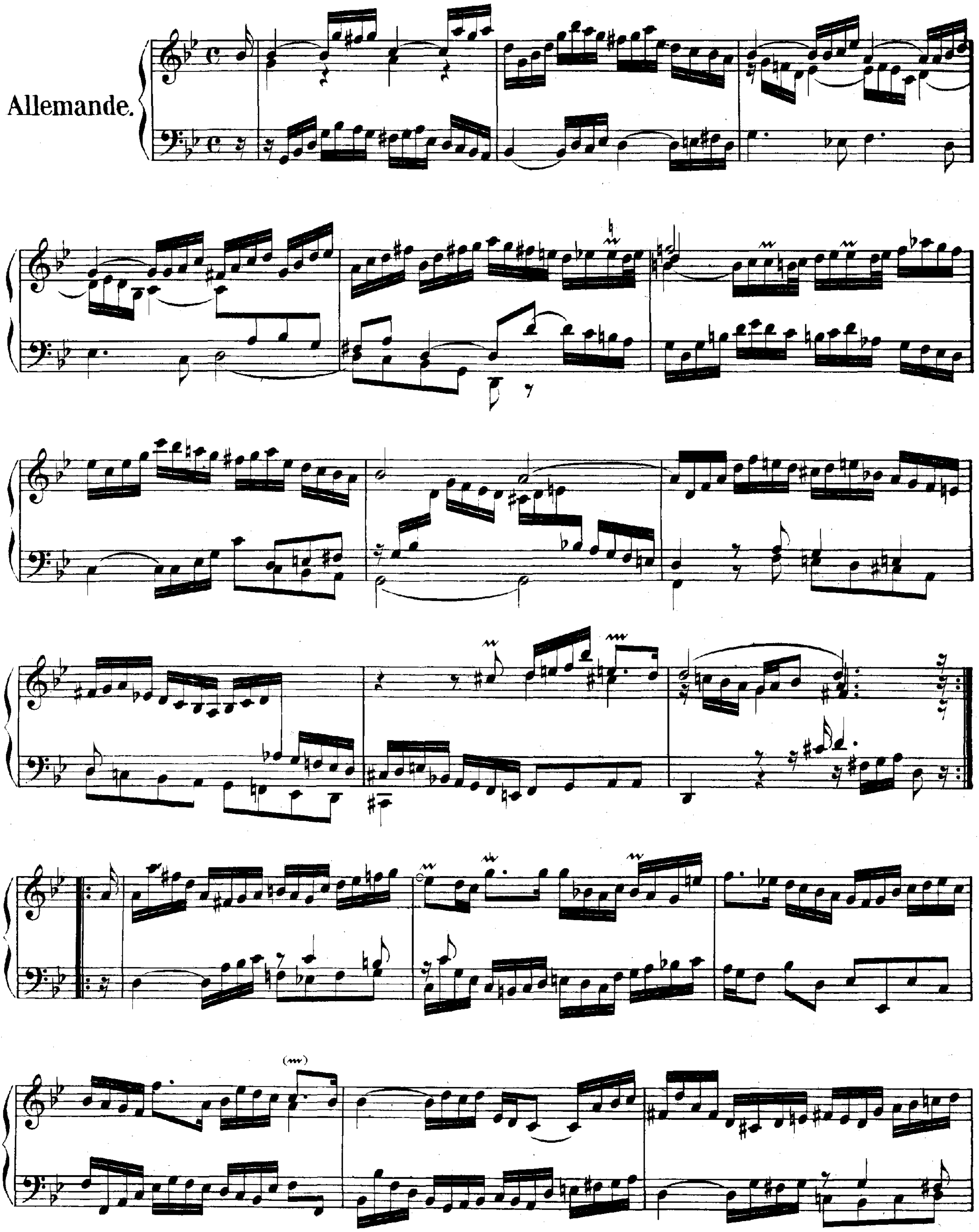
Prélude.

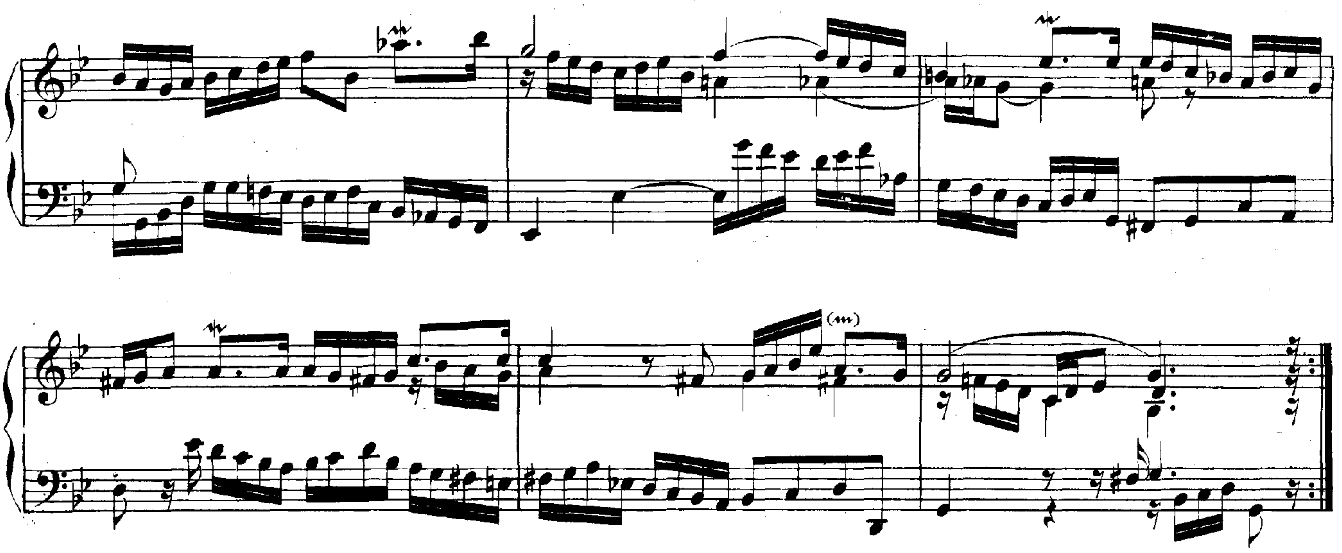




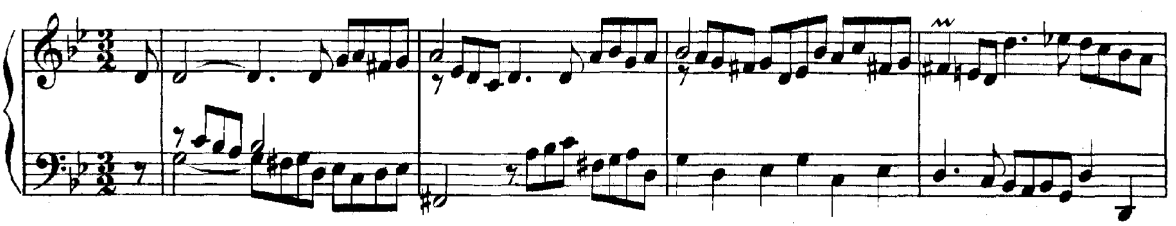

(w)

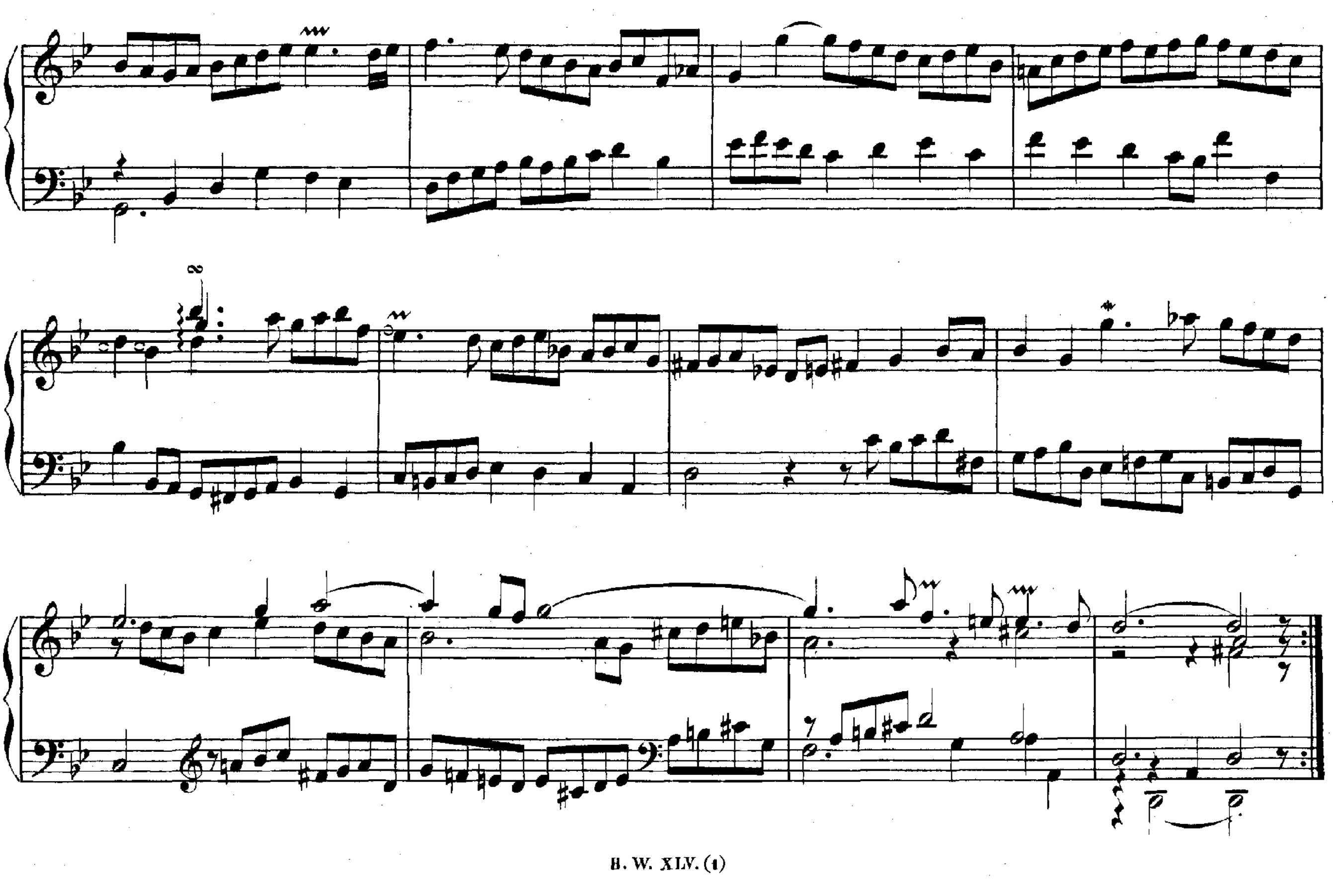


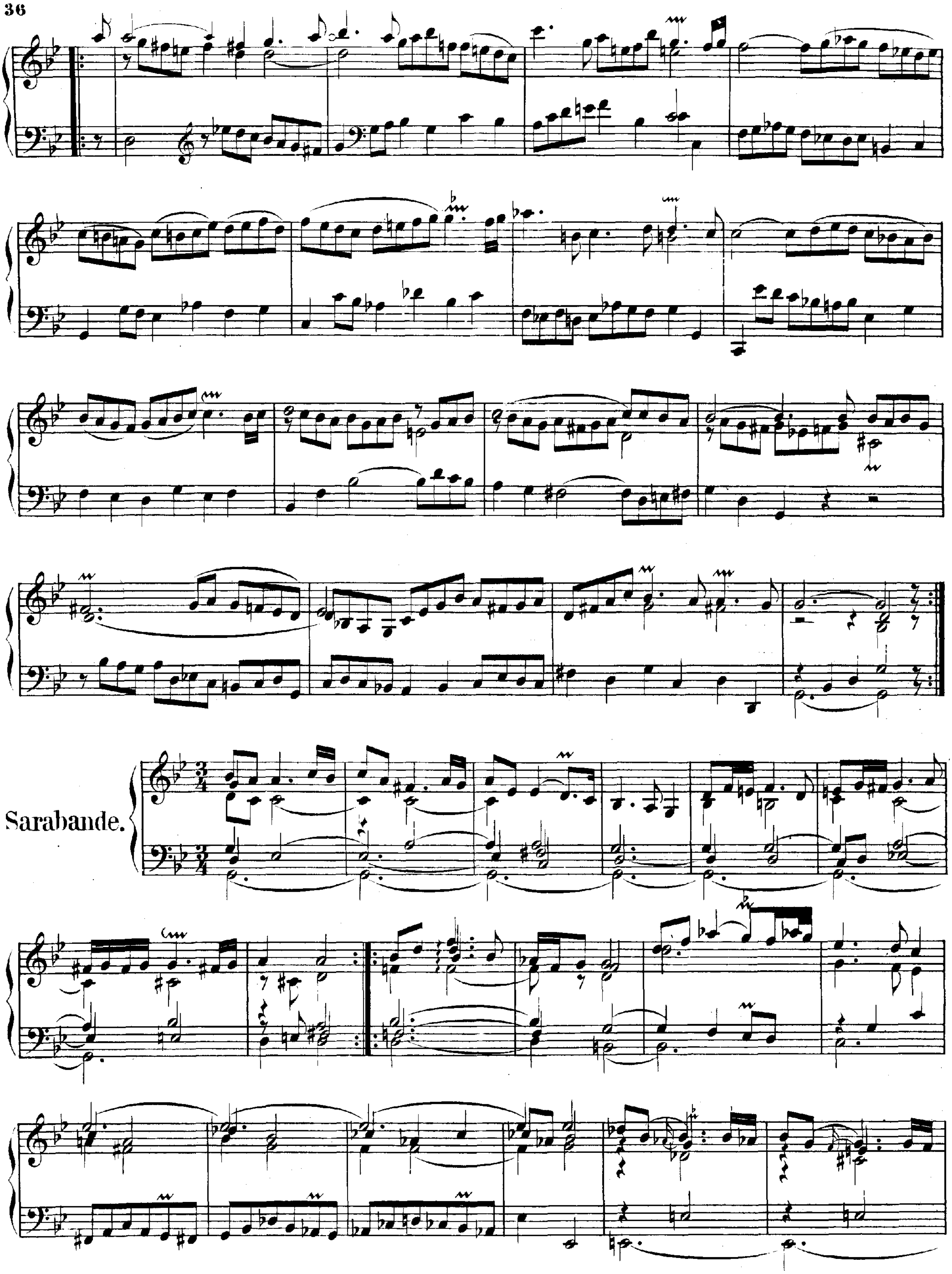

Allemande.

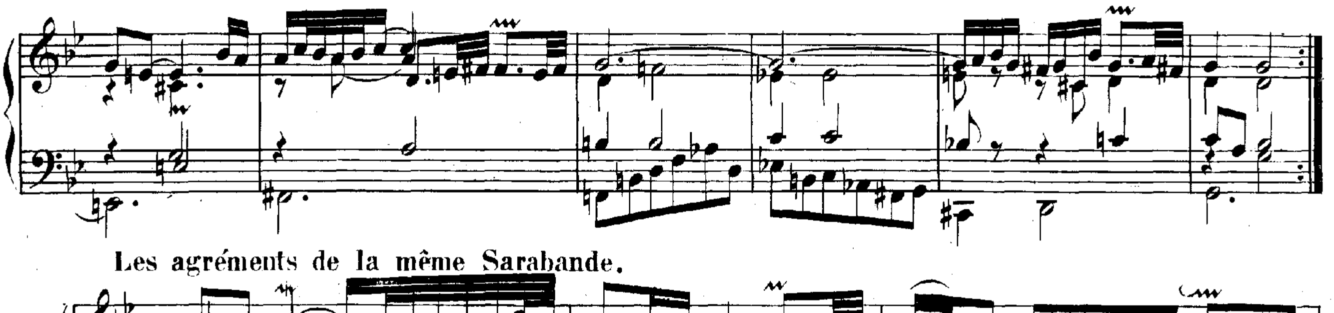


Courante.

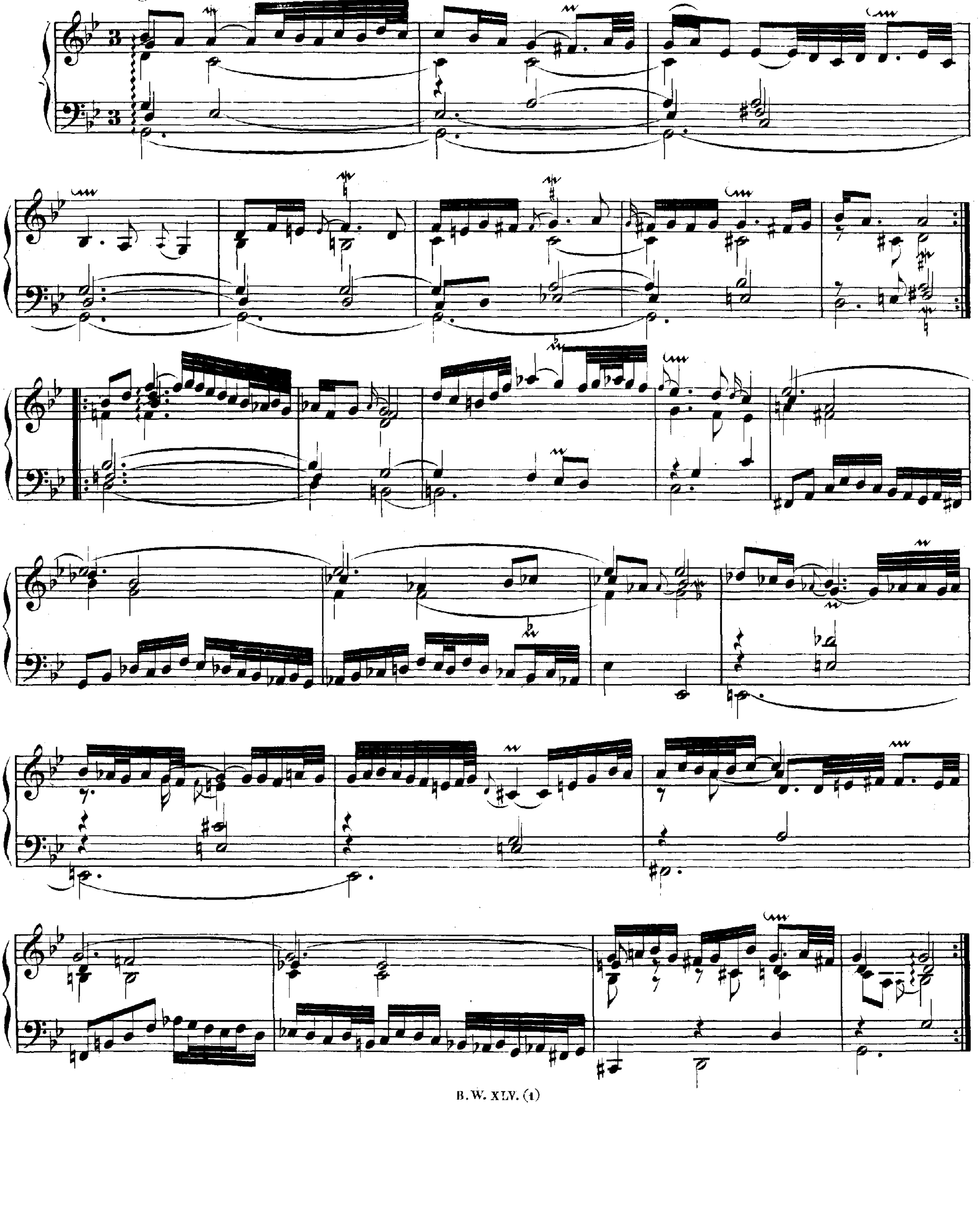




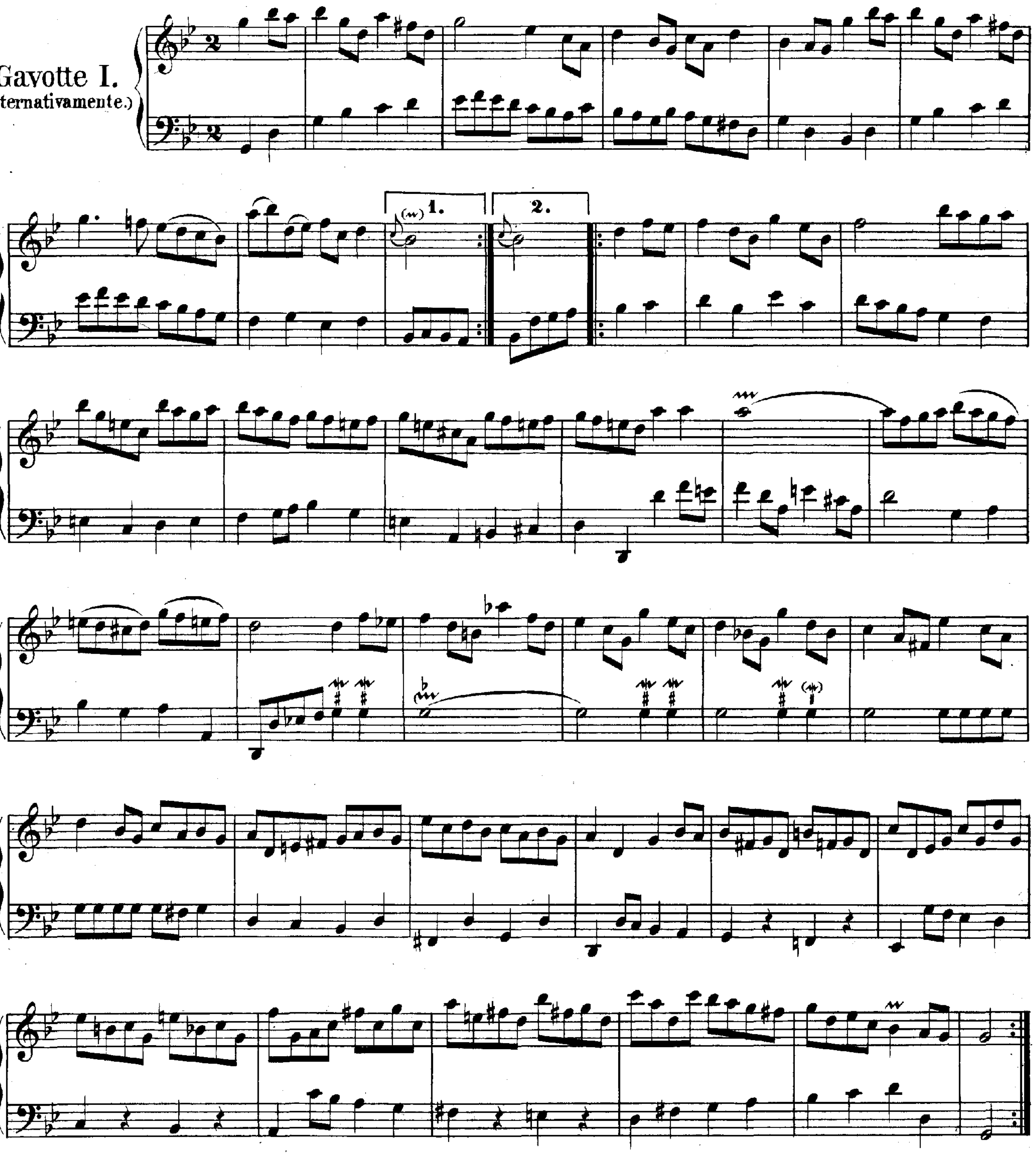

Sarabande.



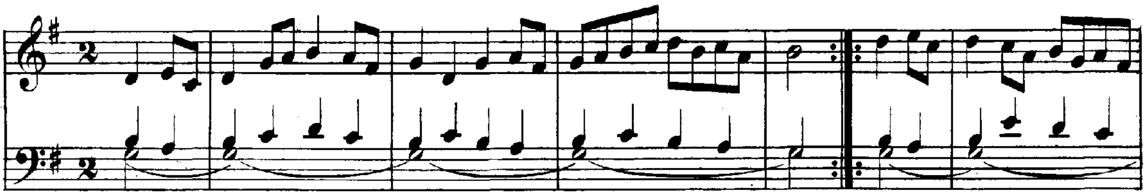
Les agréments de la même Sarabande.

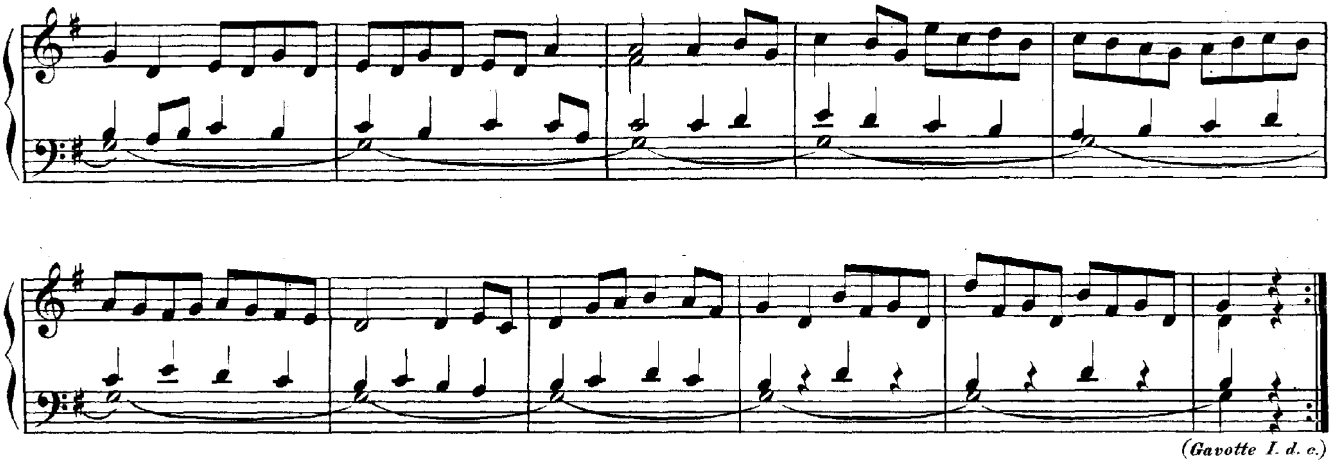


Gavotte I.
(alternativamente.)



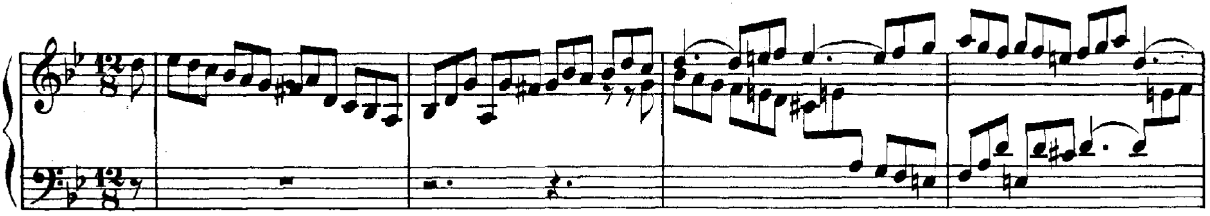
Gavotte II.
(ou la Musette.)

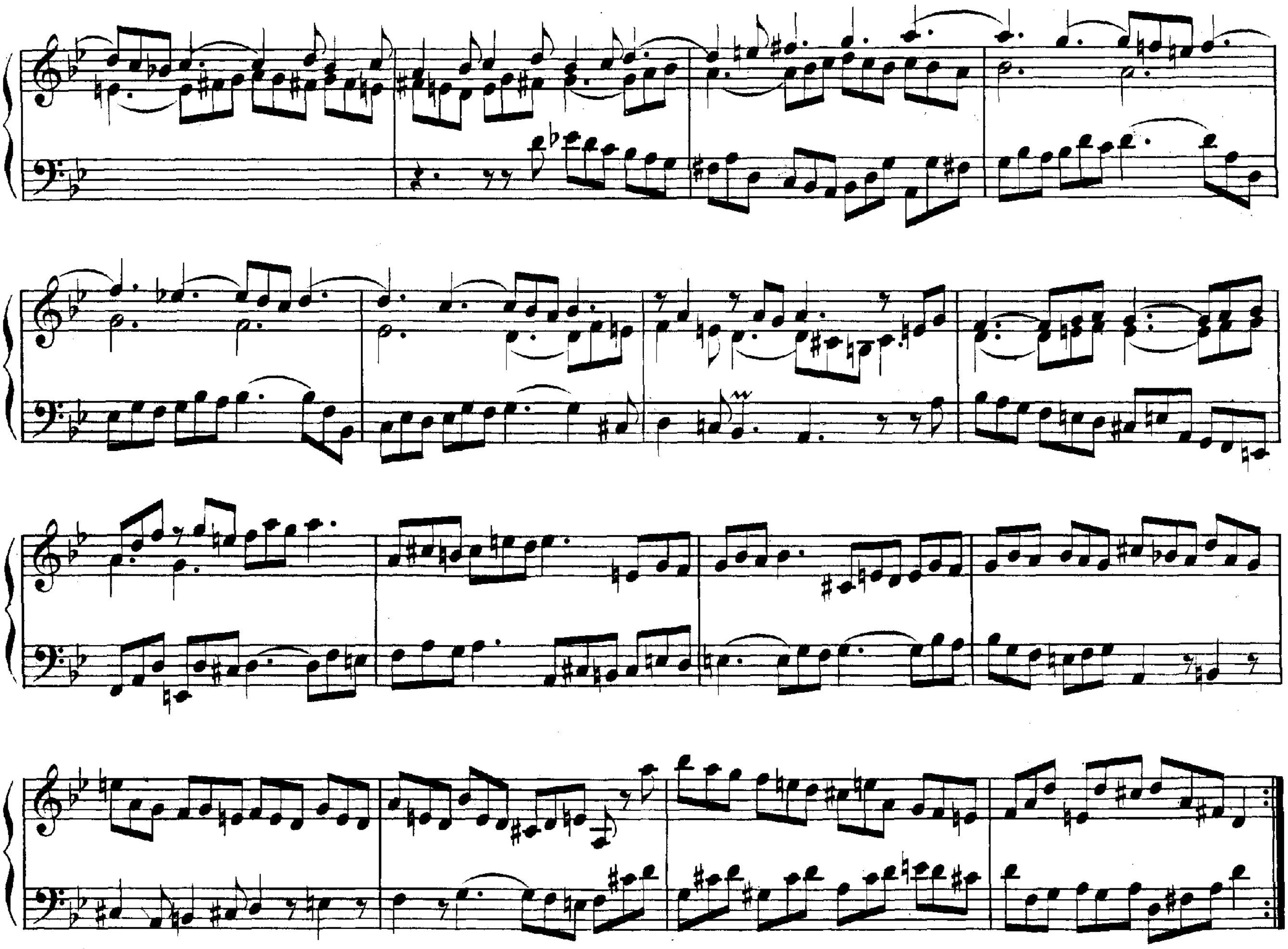


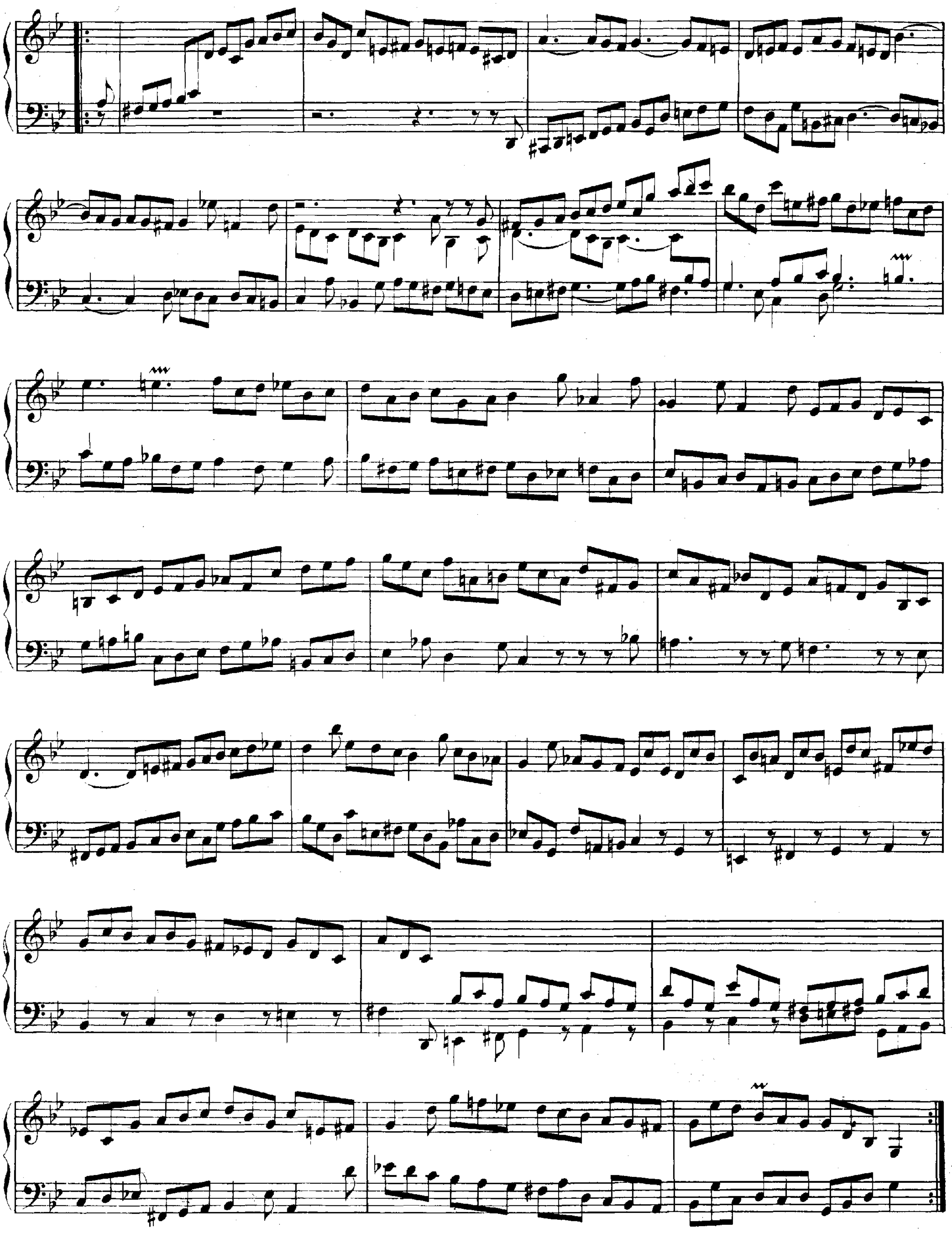


(Gavotte I. d. c.)

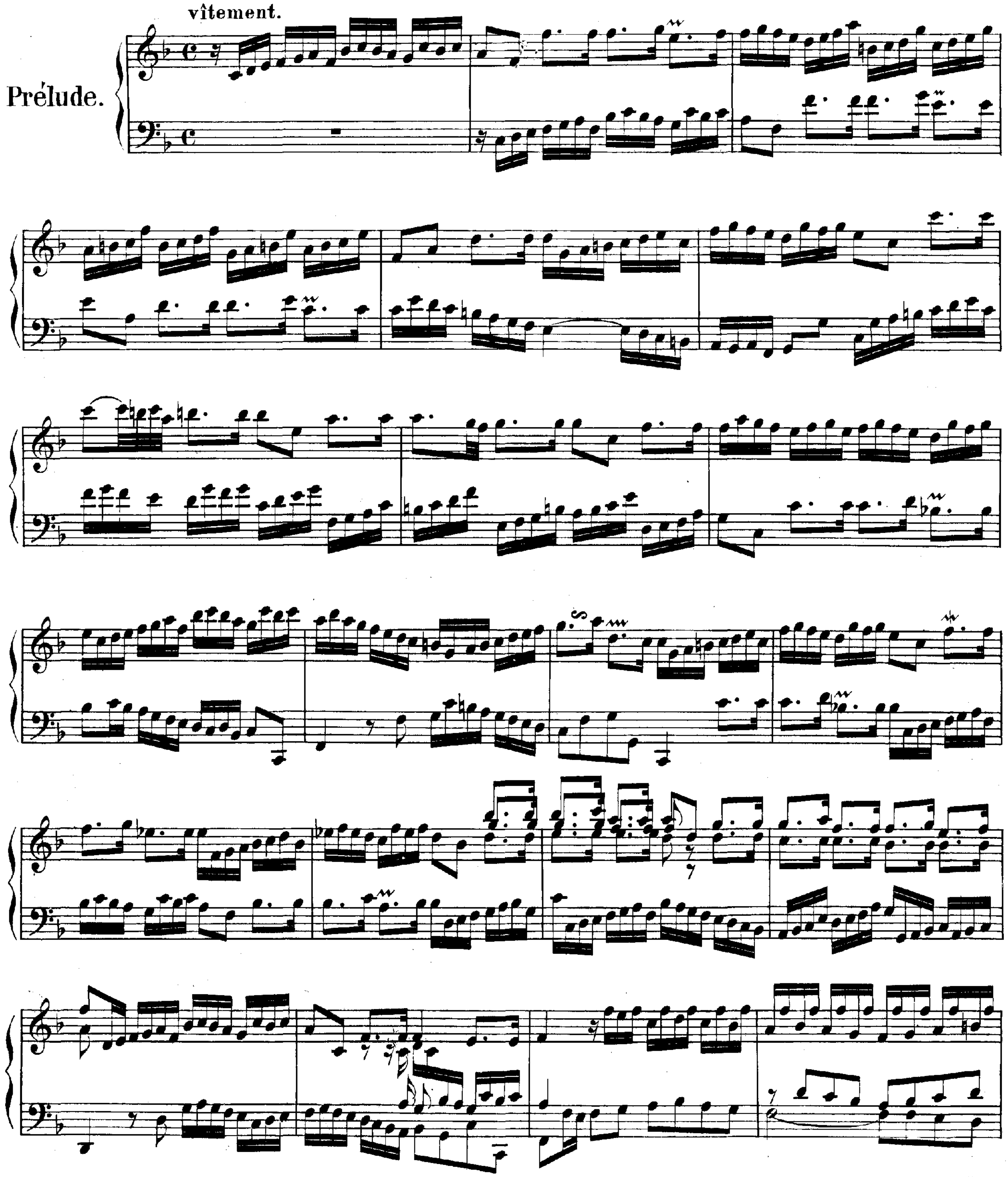
Gique.

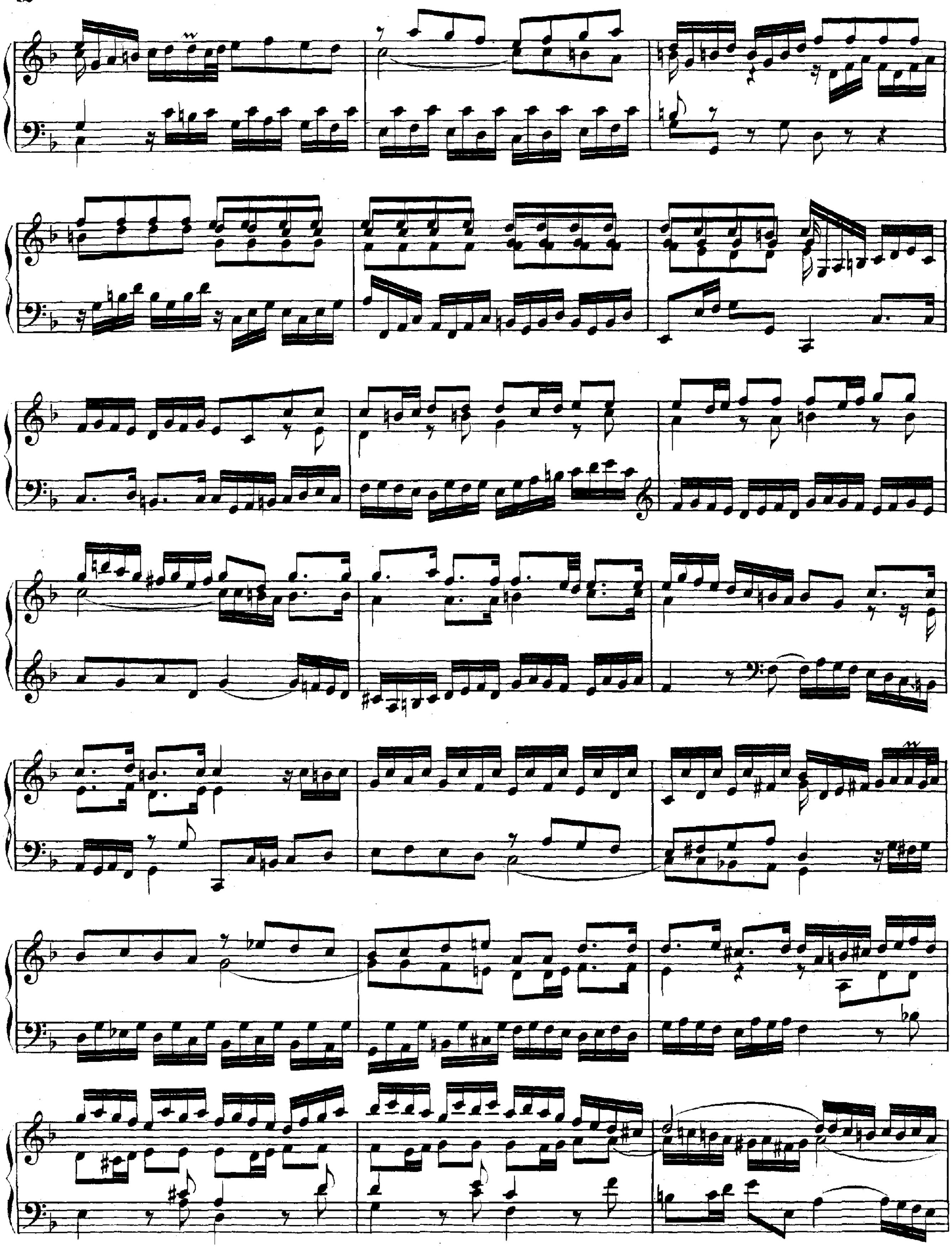


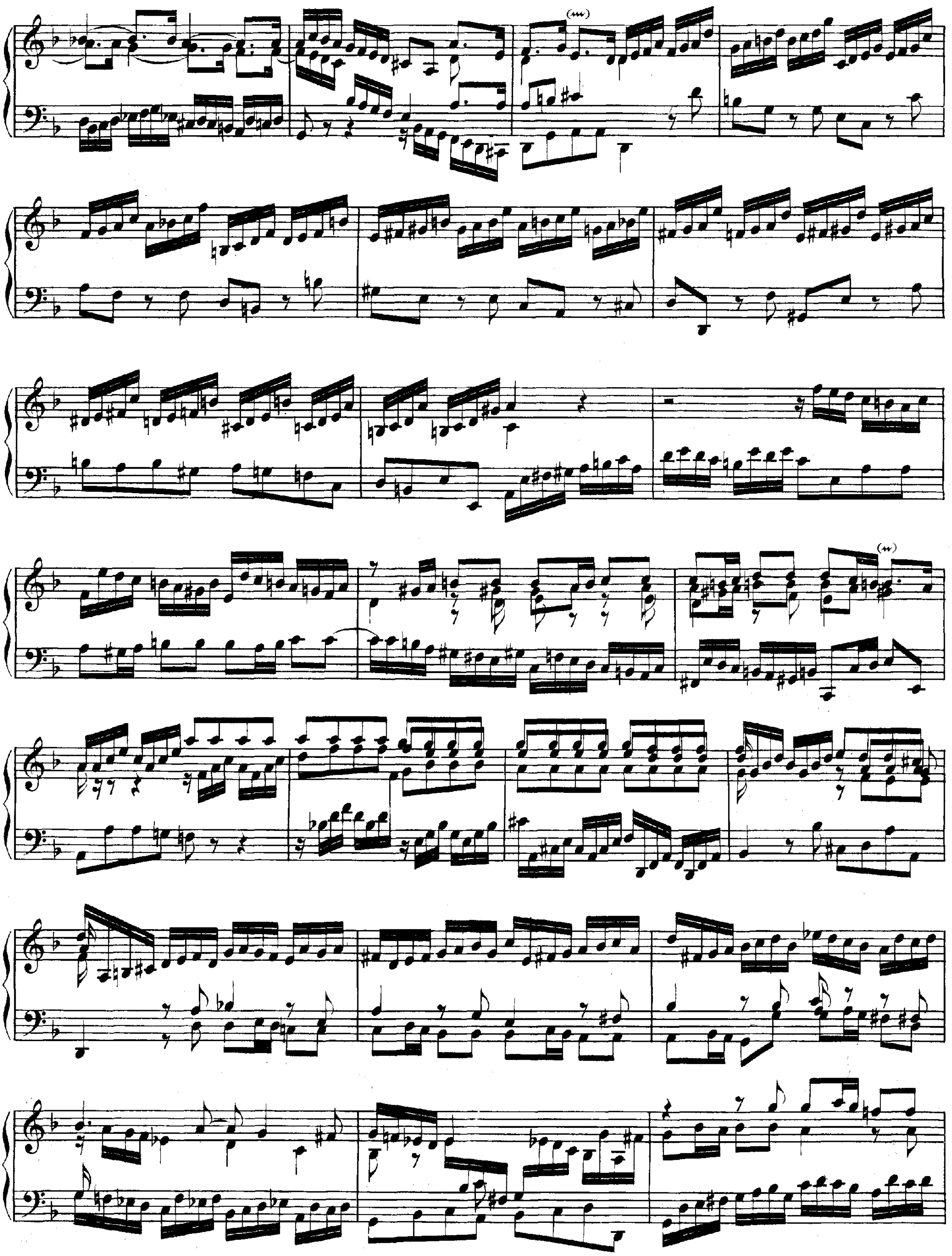


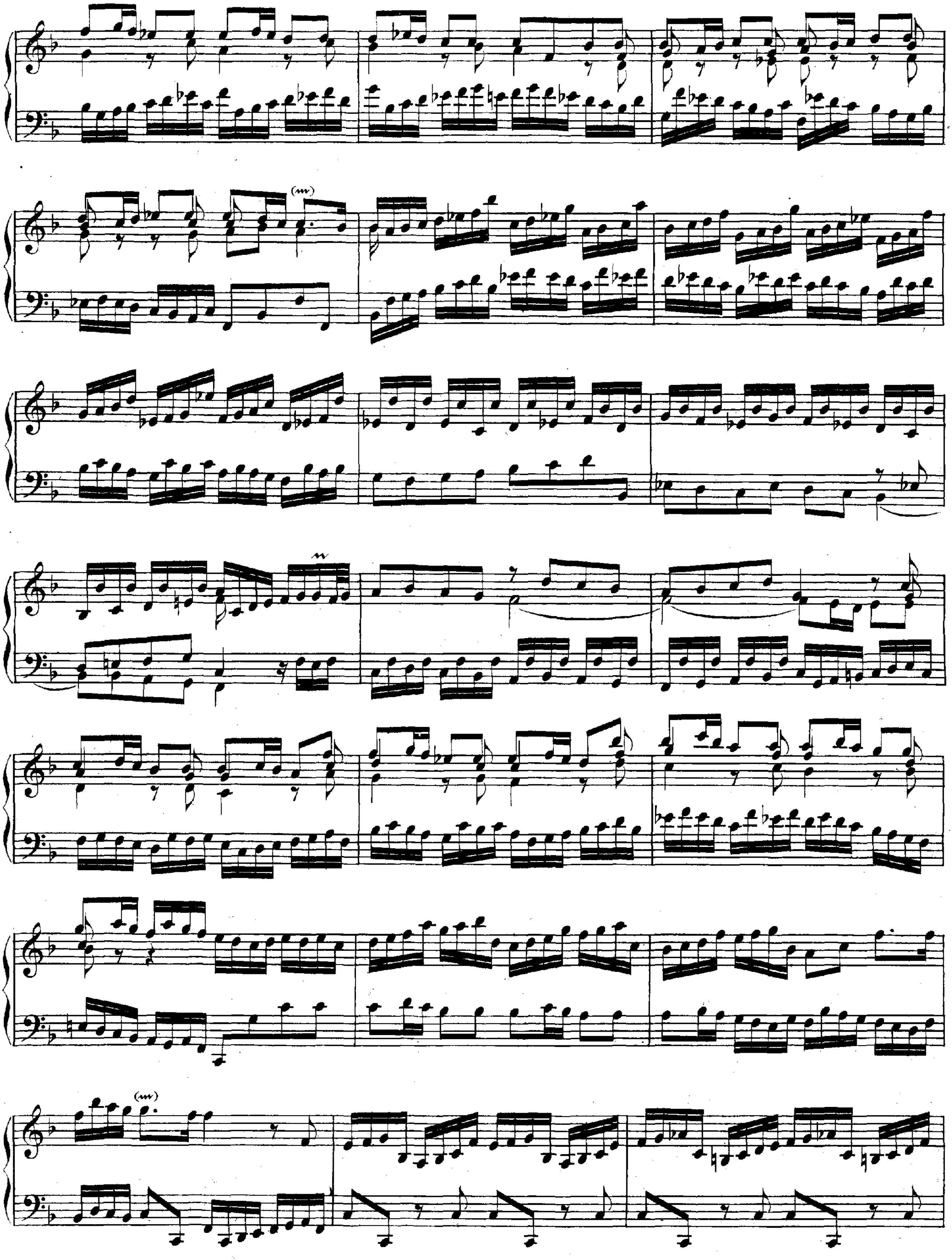


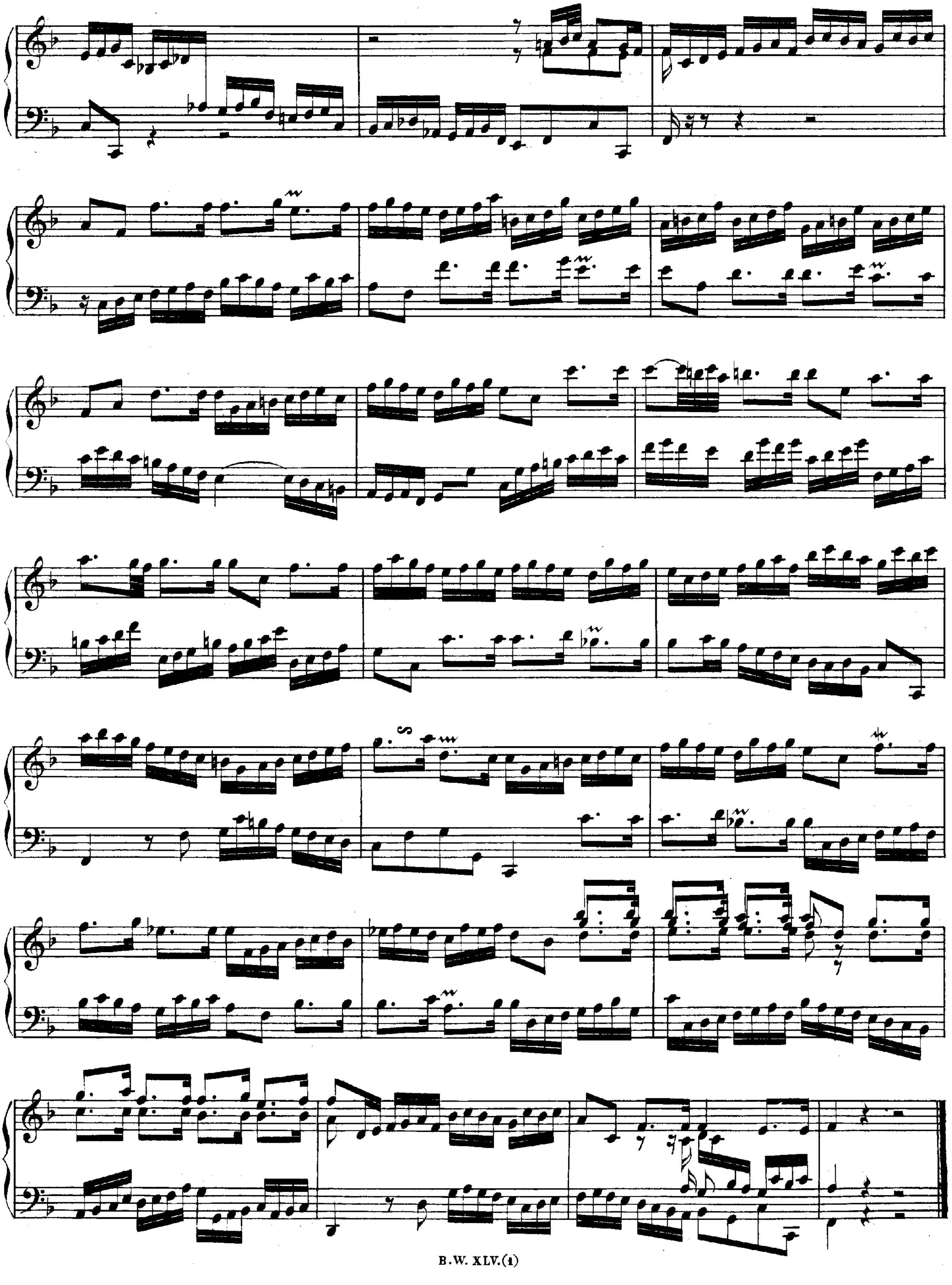
SUITE IV.



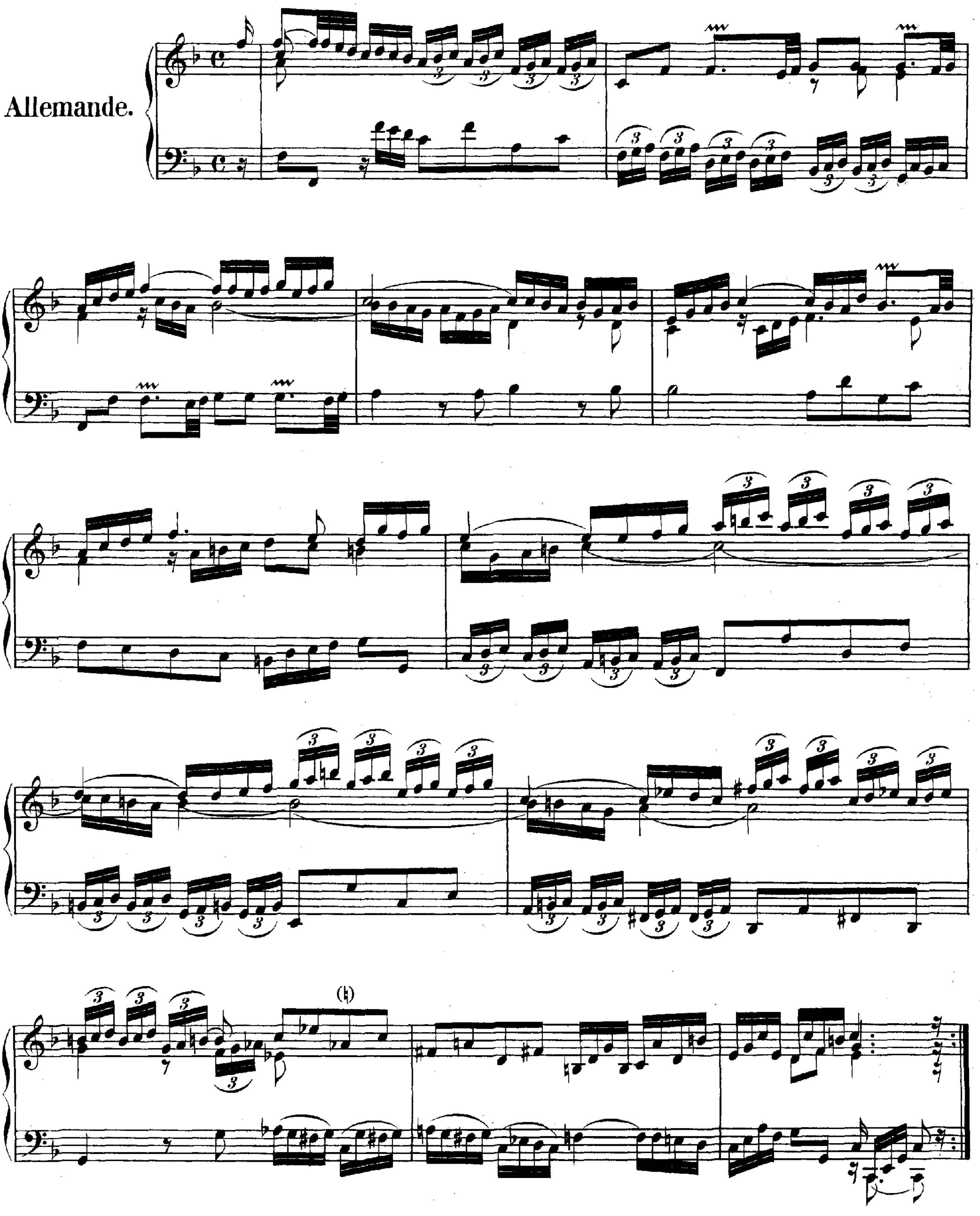


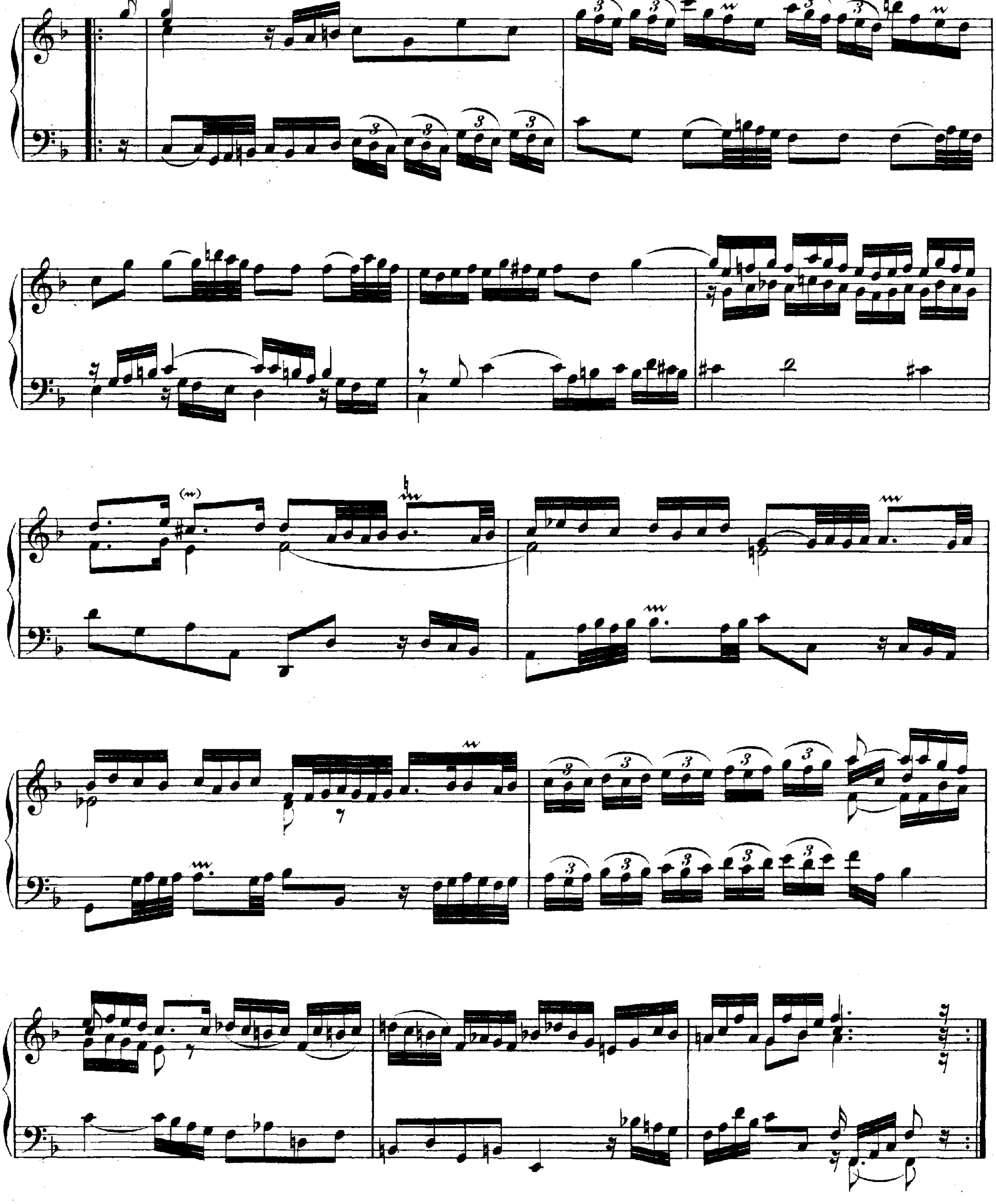


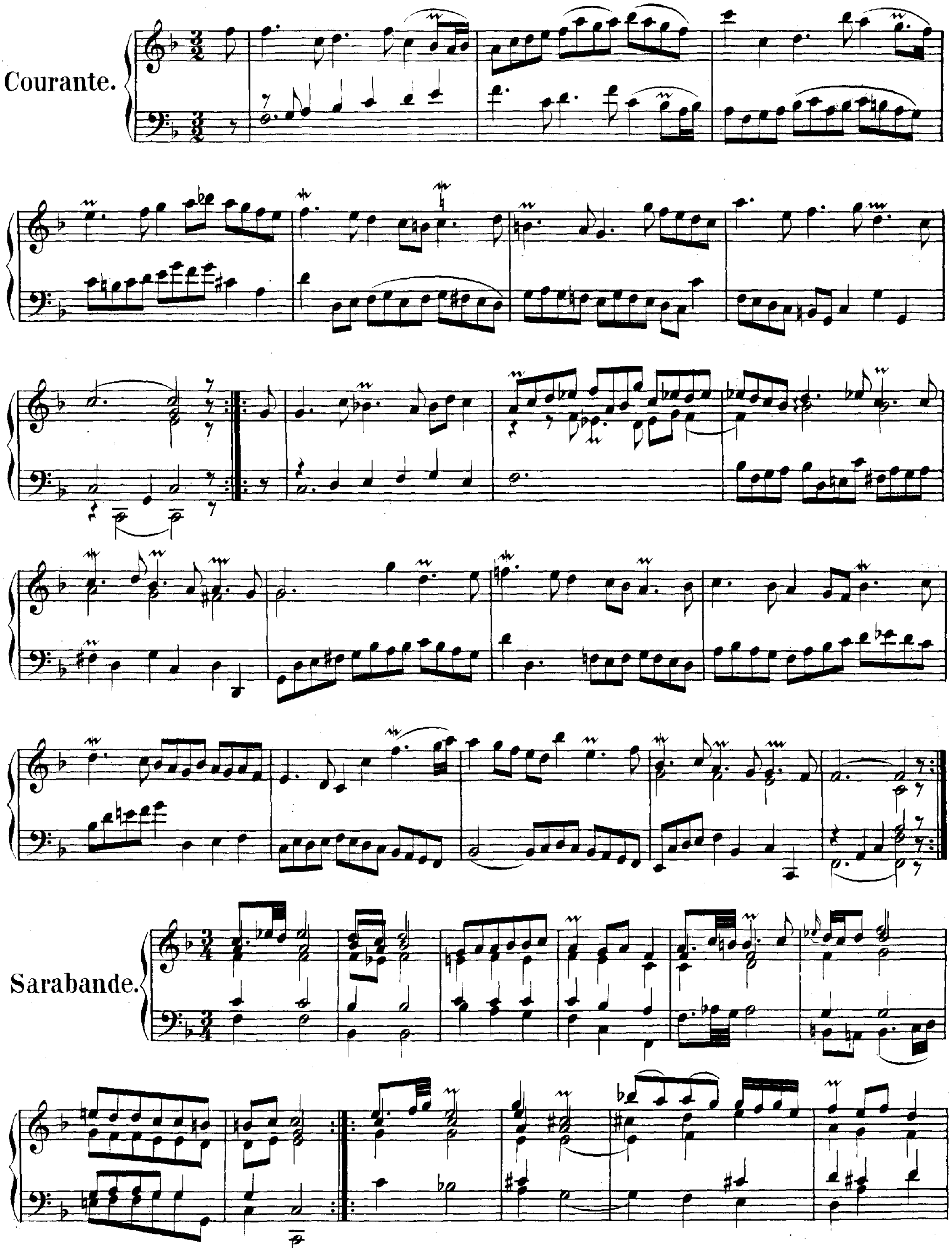


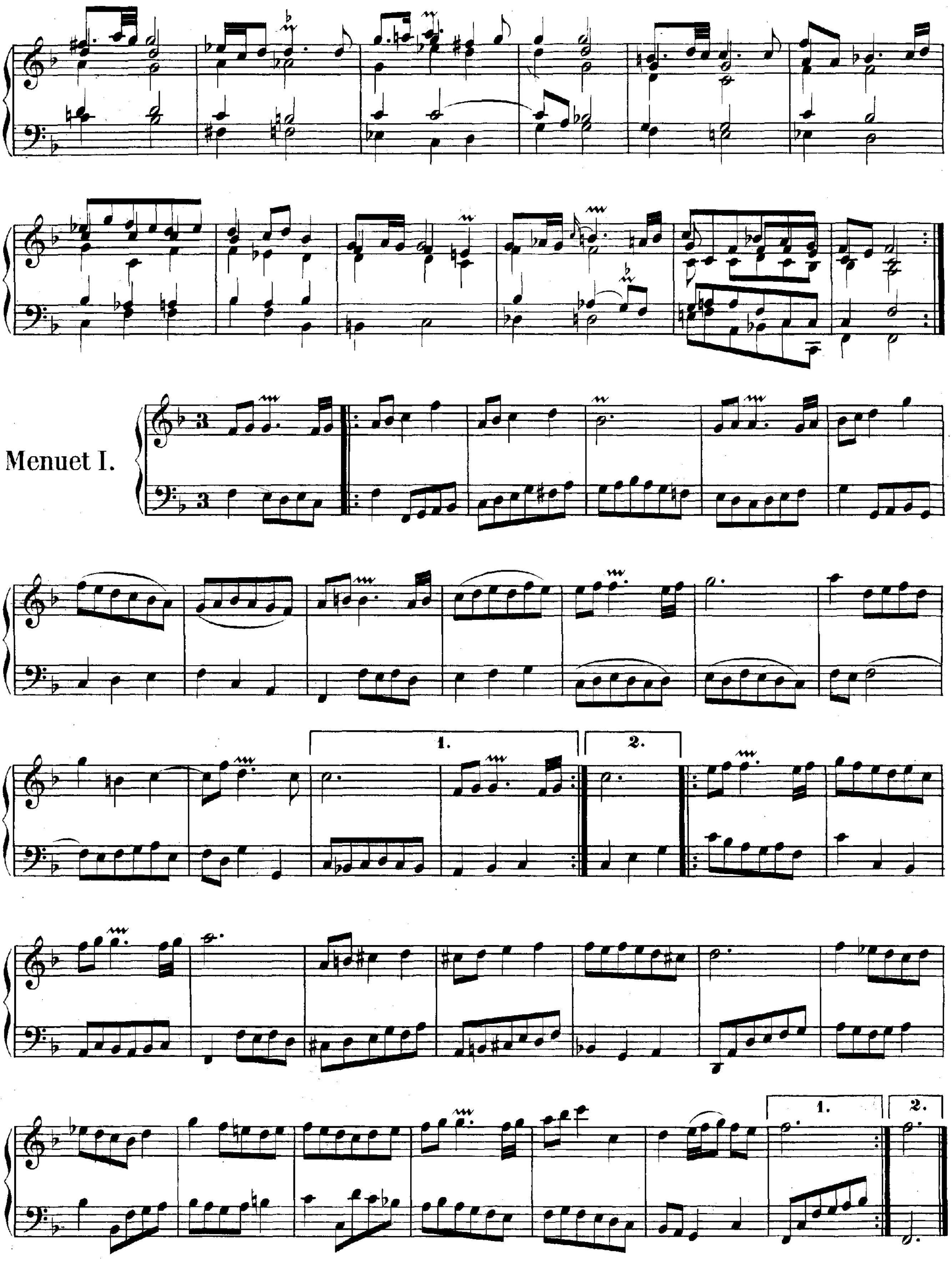


Allemande.

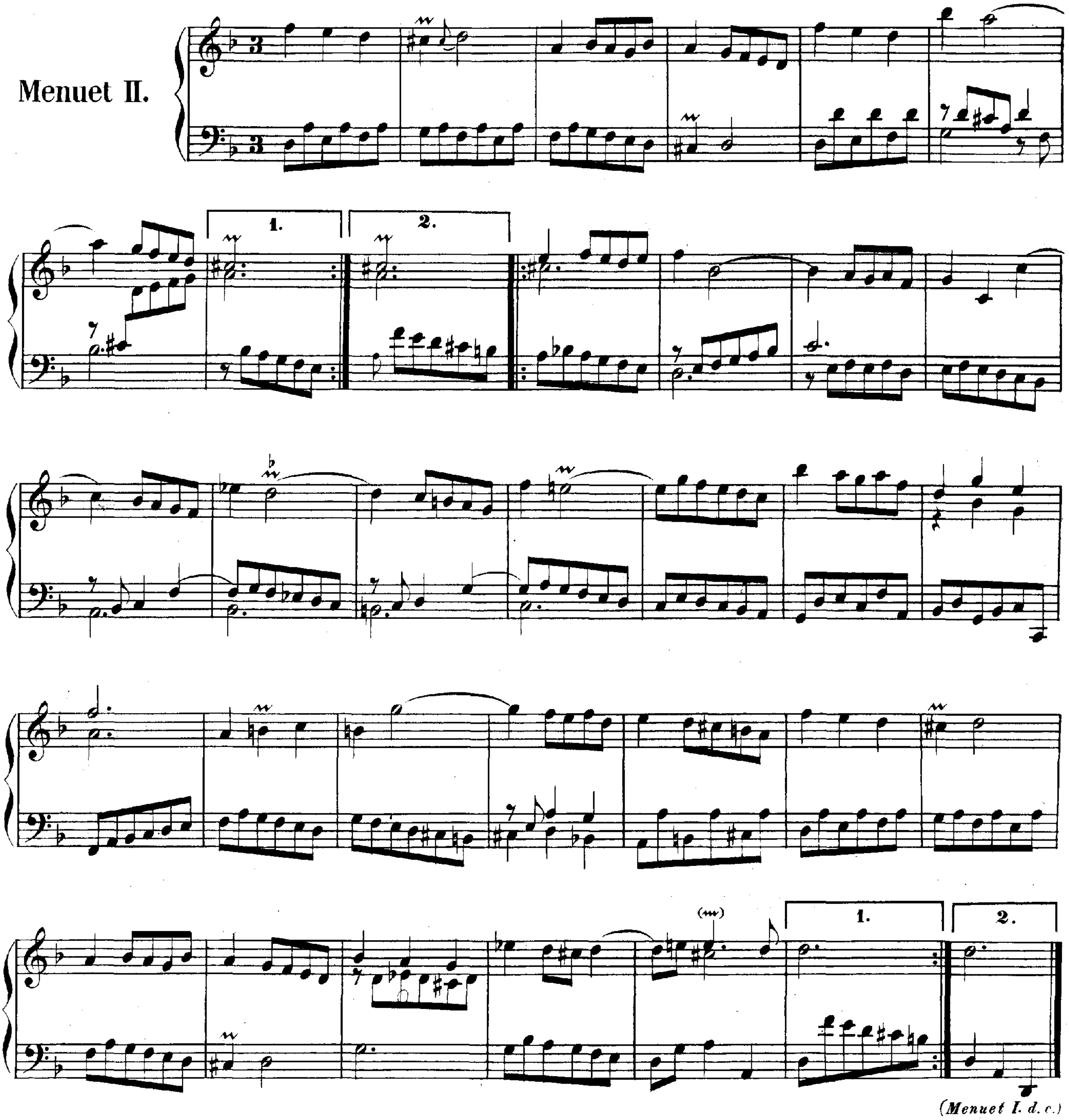



(w)


Courante.
Sarabande.

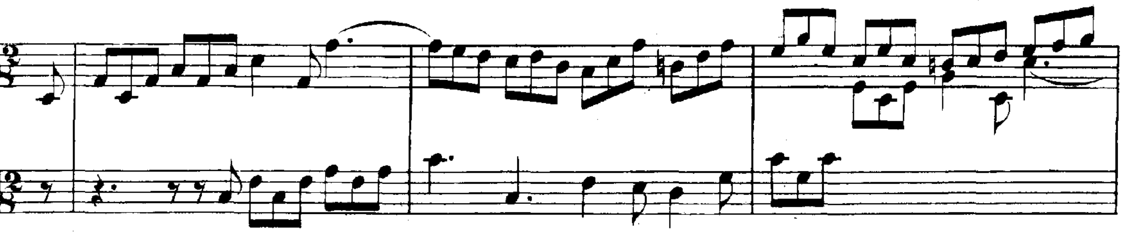

Menuet I.
1.
2.
1.
2.

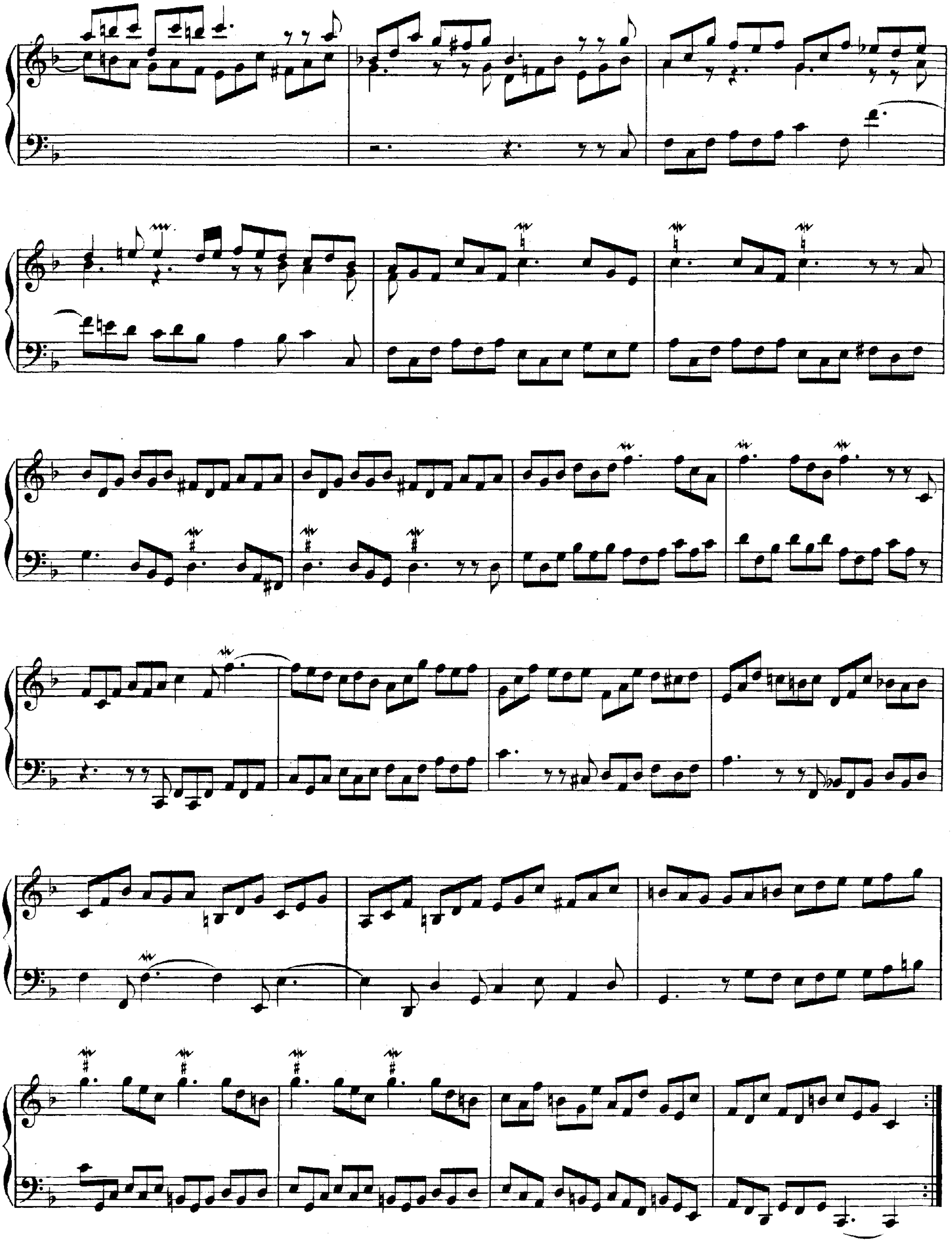
Menuet II.

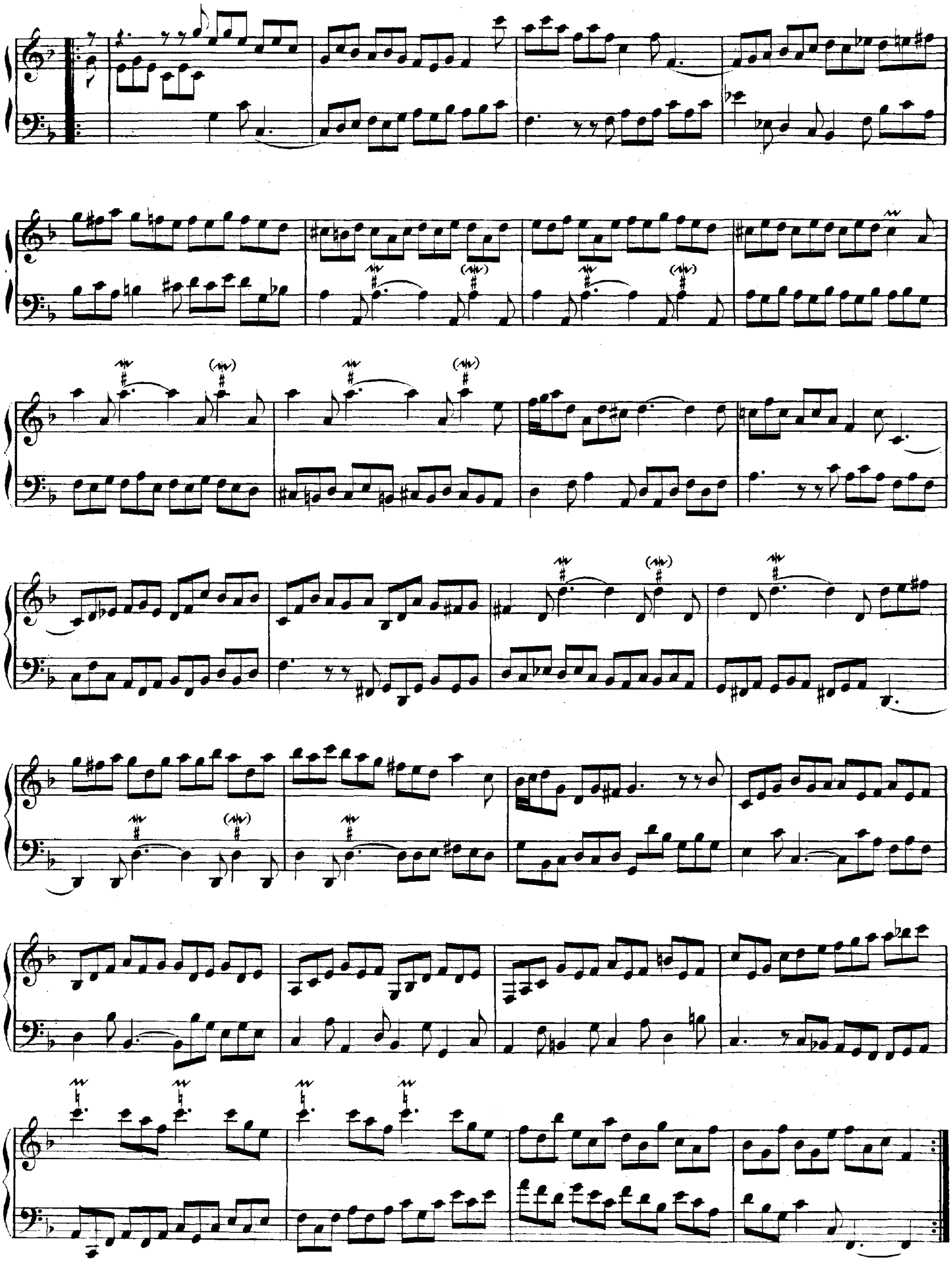


(Menuet I. d. c.)

Gique.

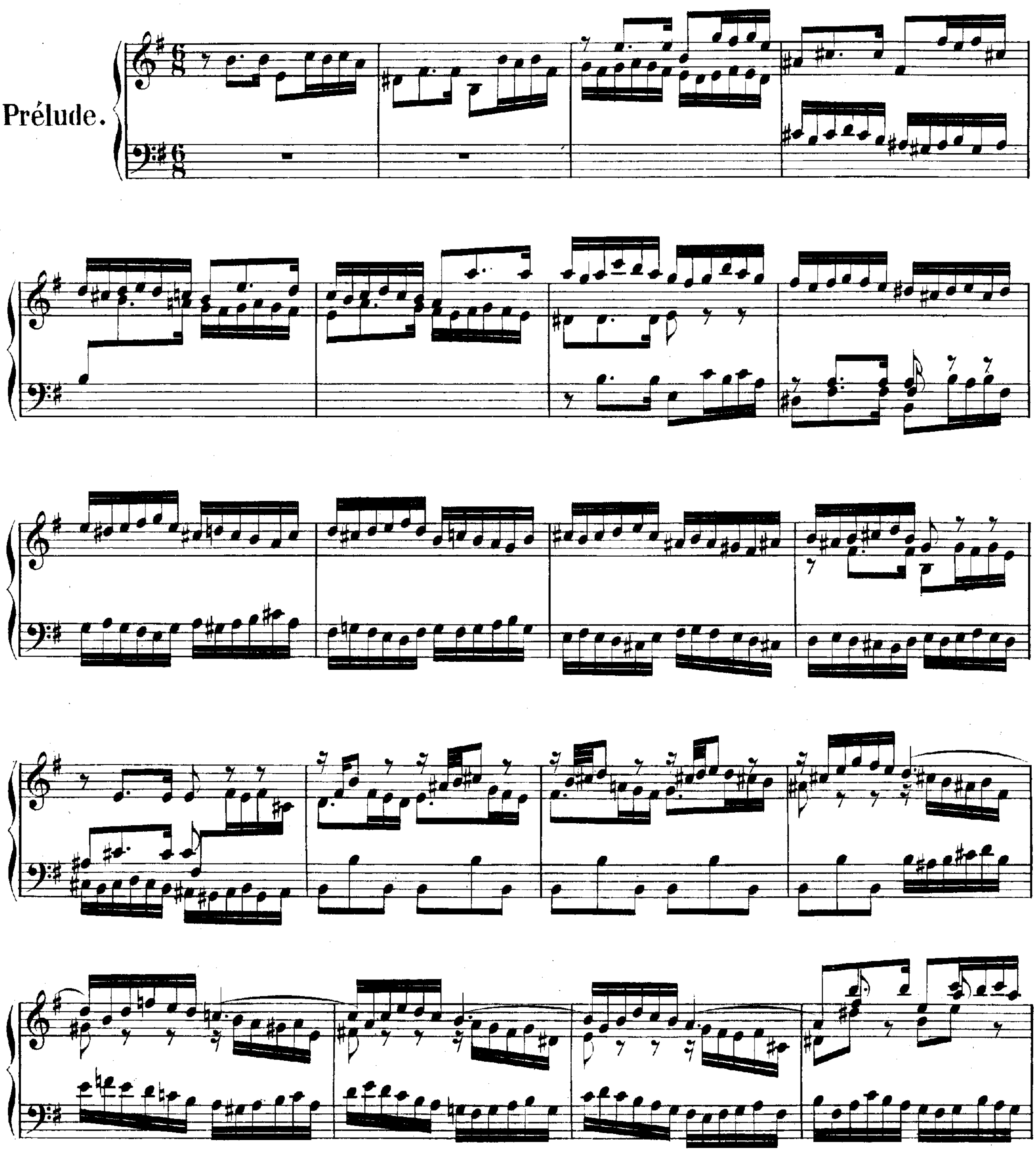


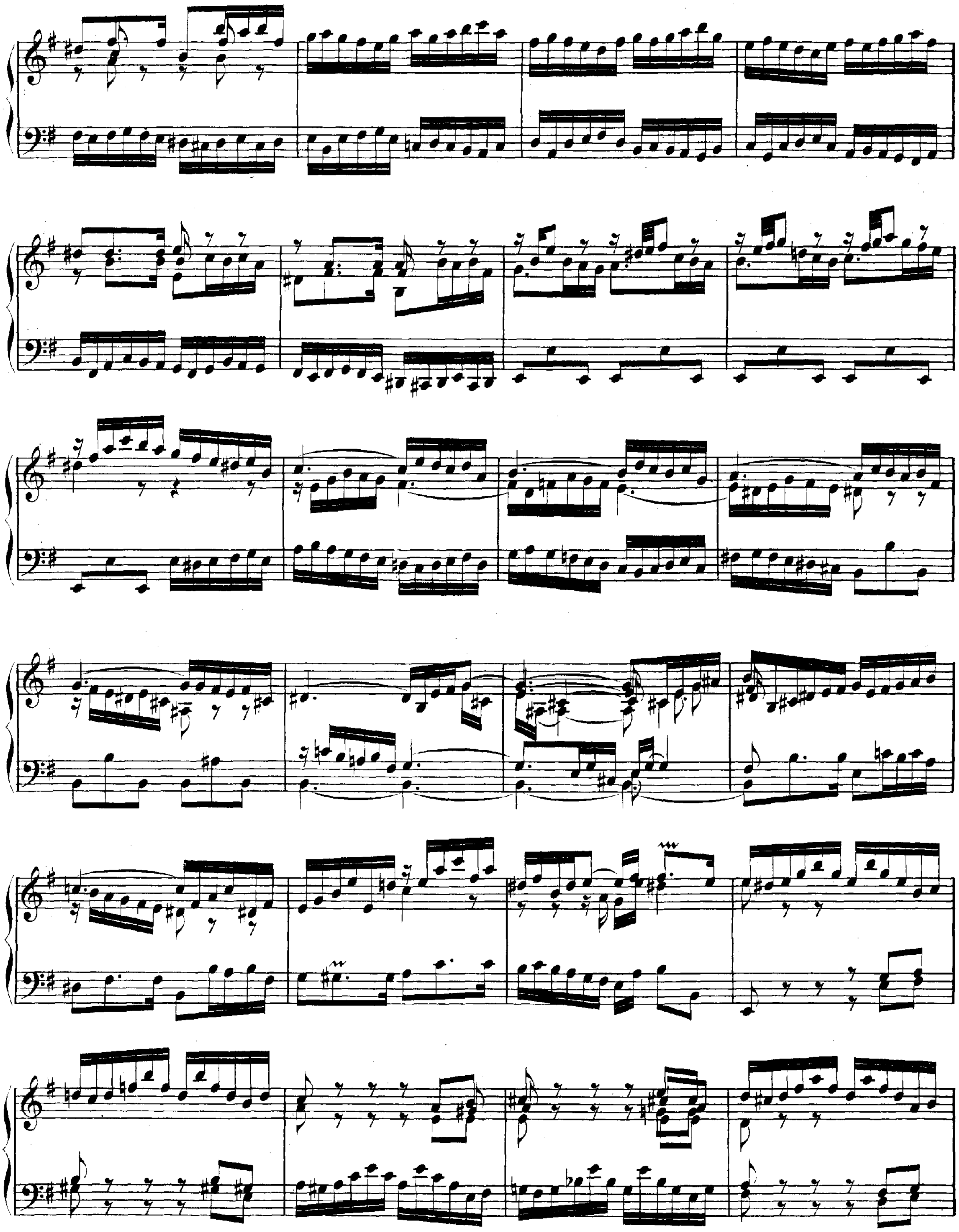


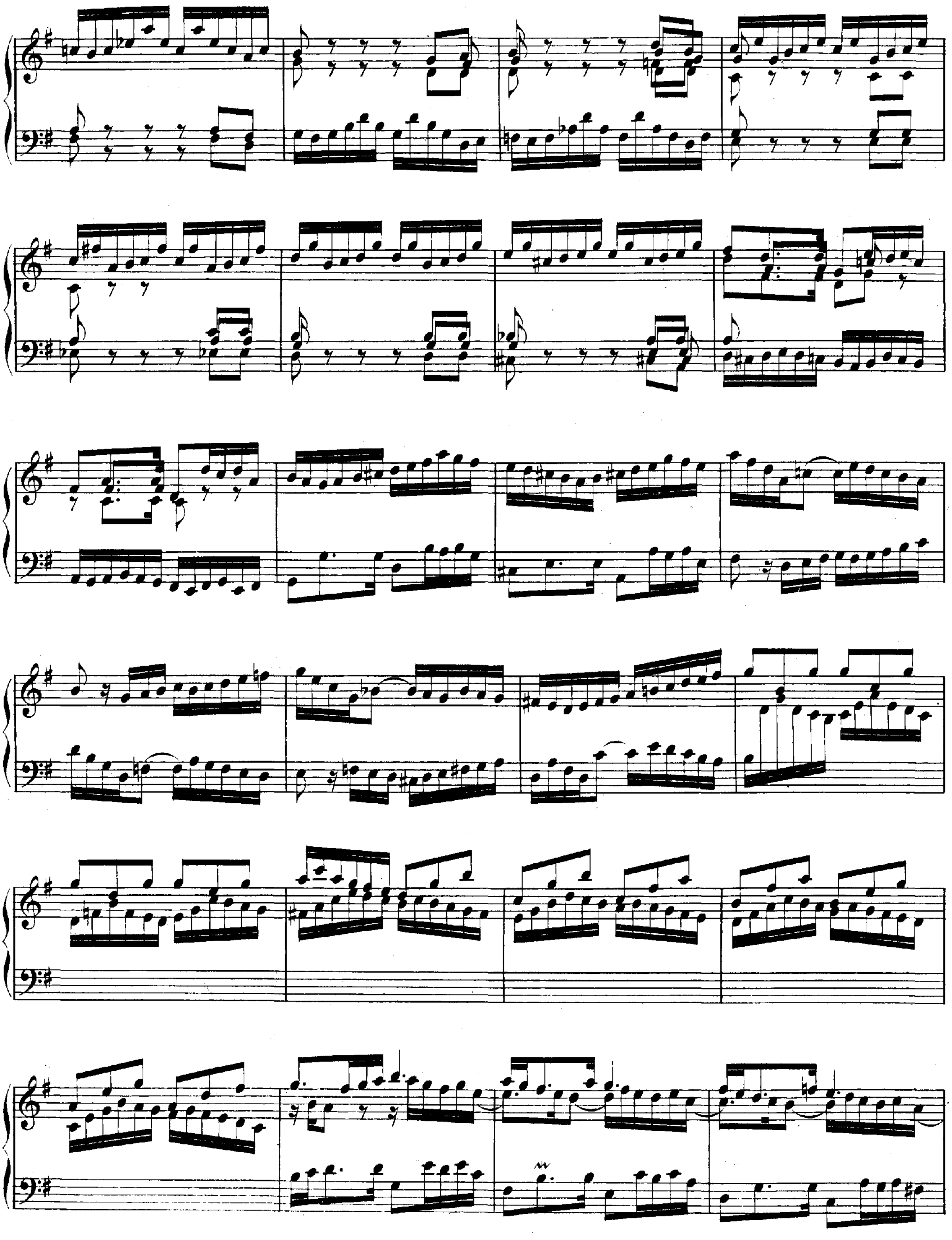


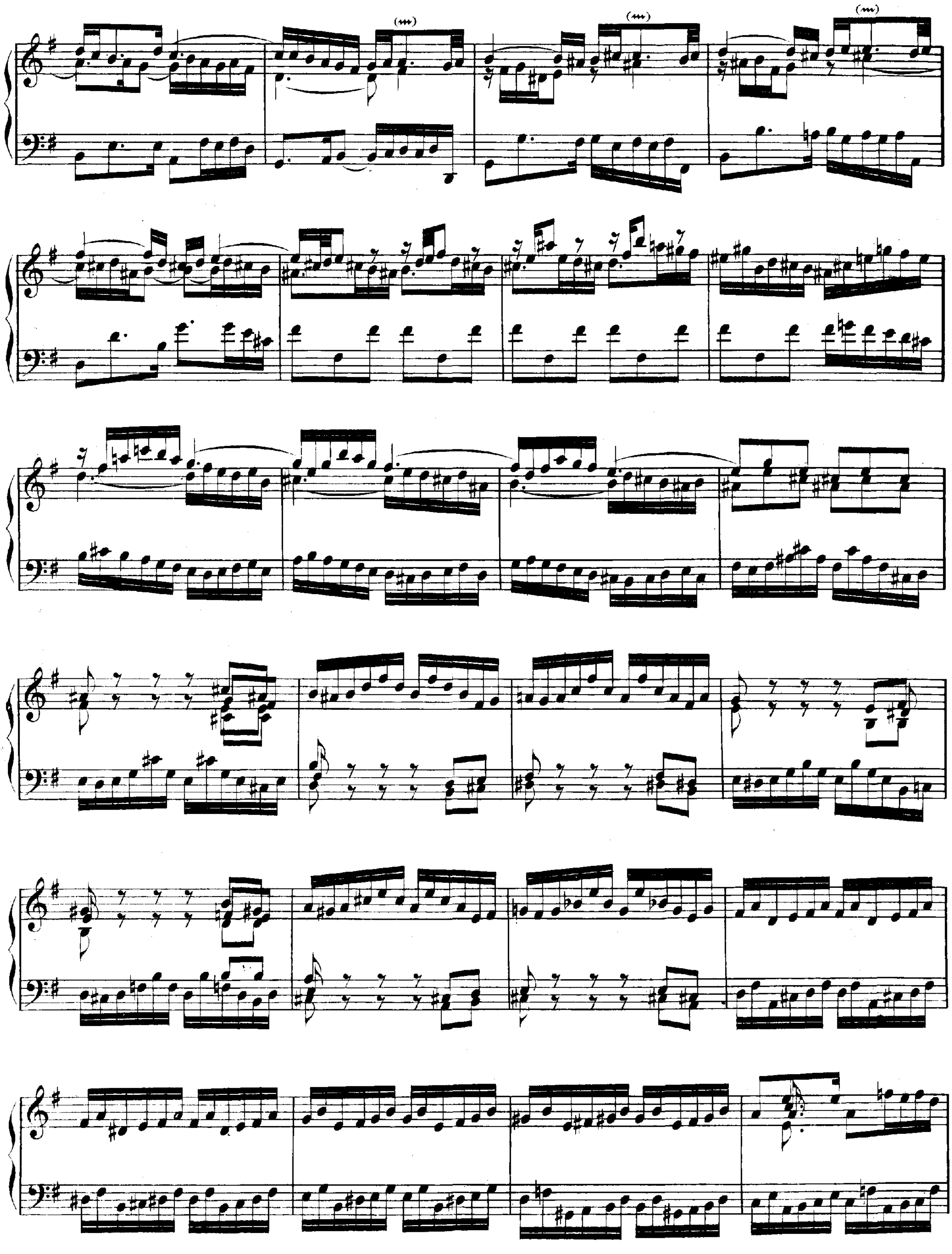
SUITE V.

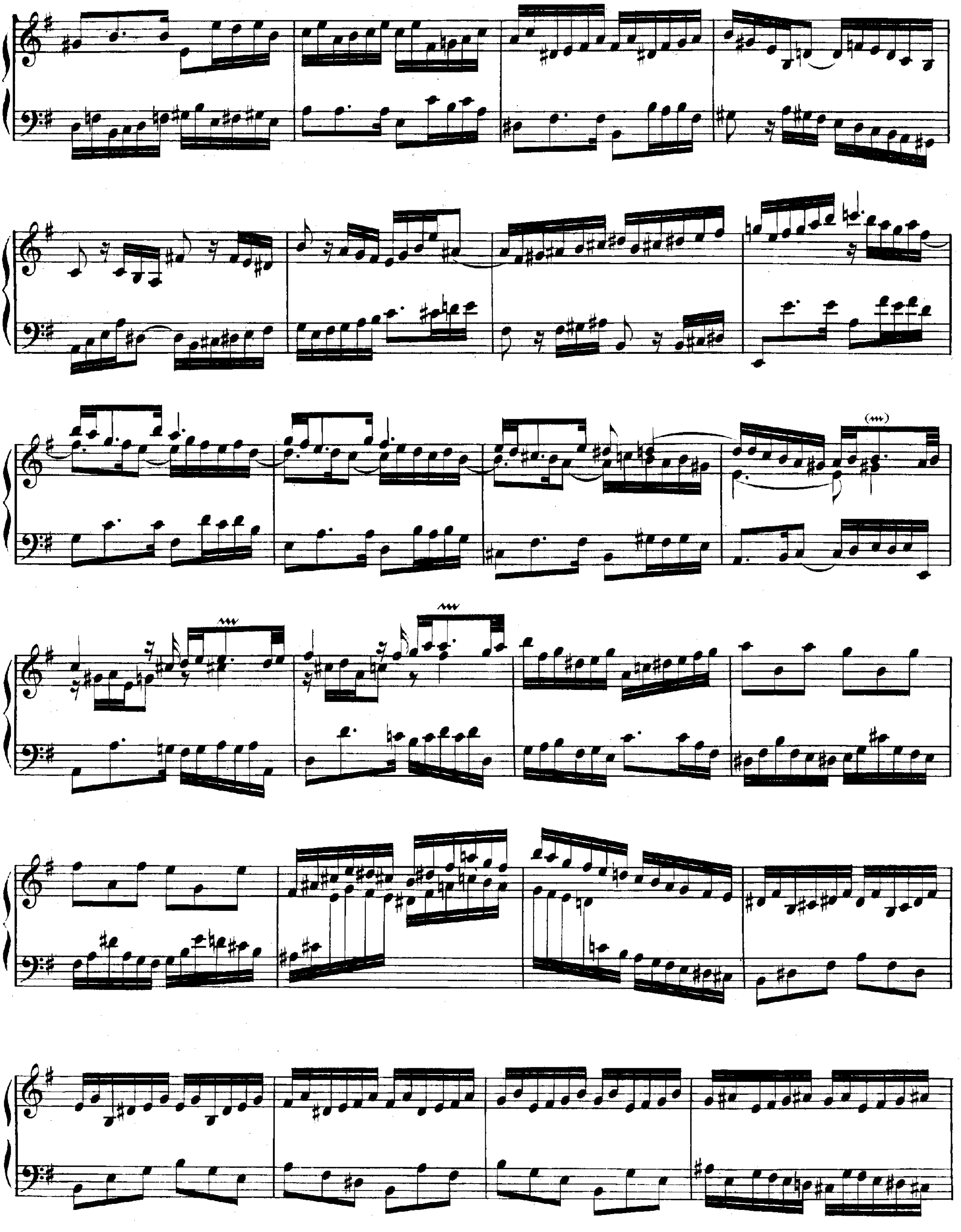
Prélude.

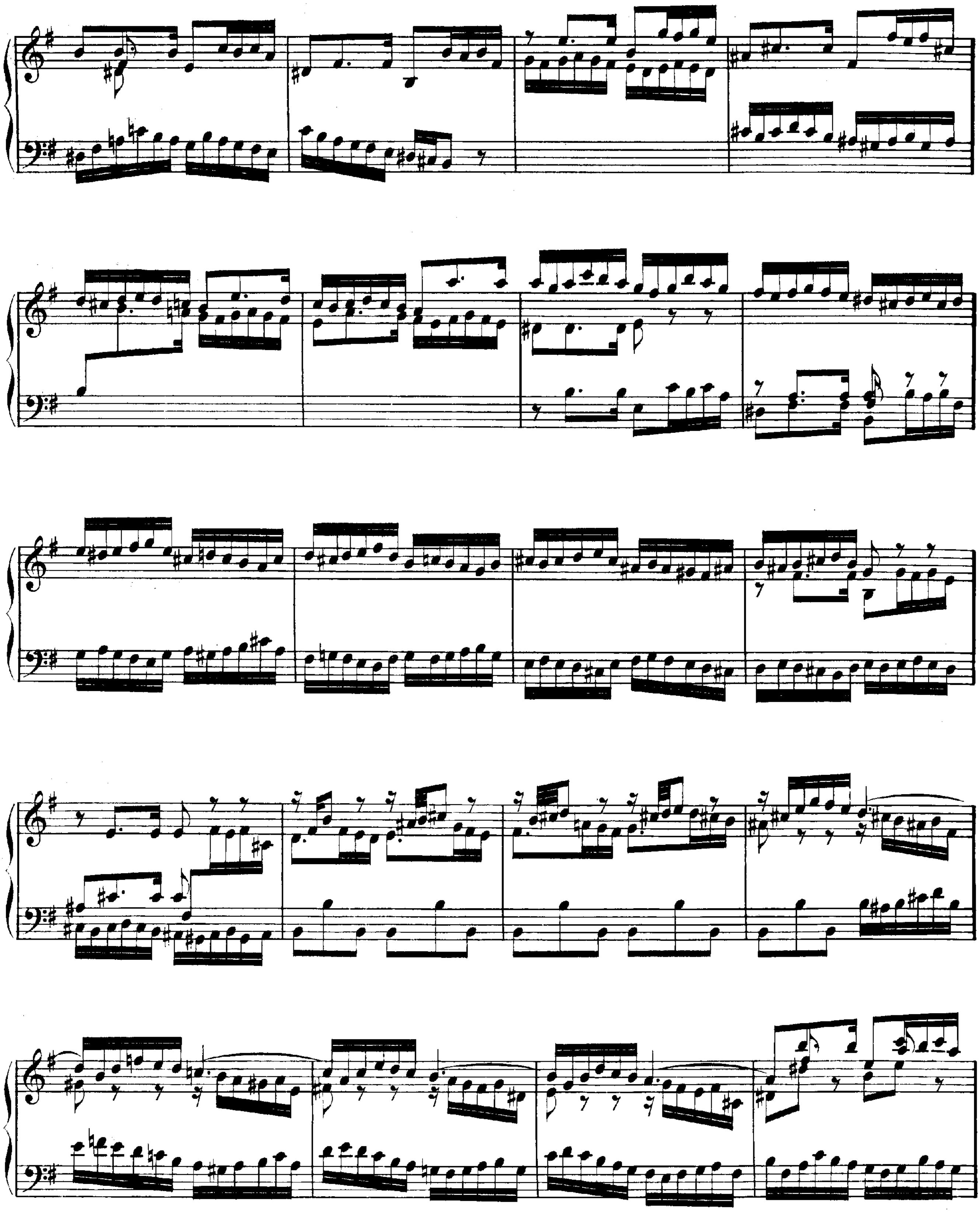


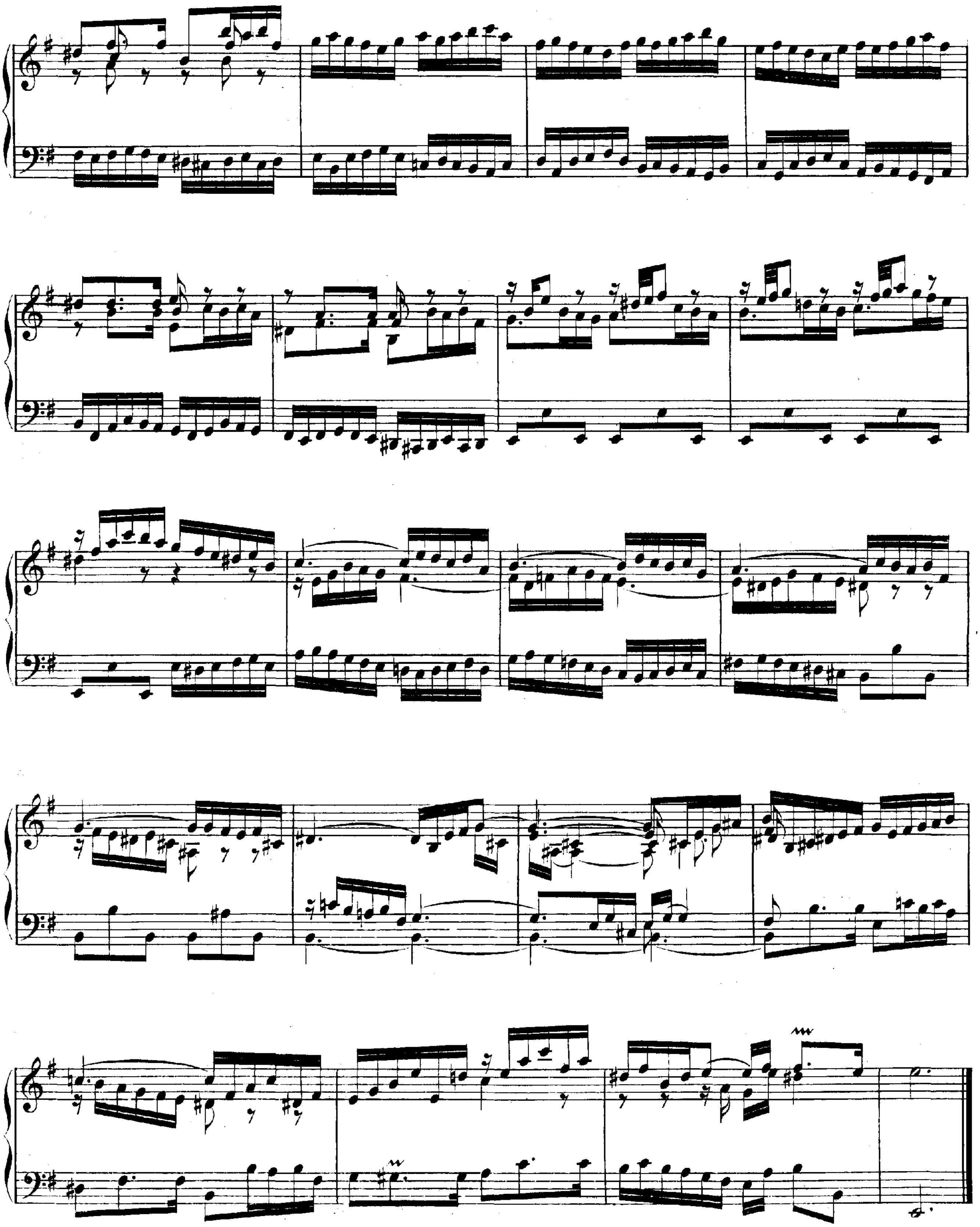




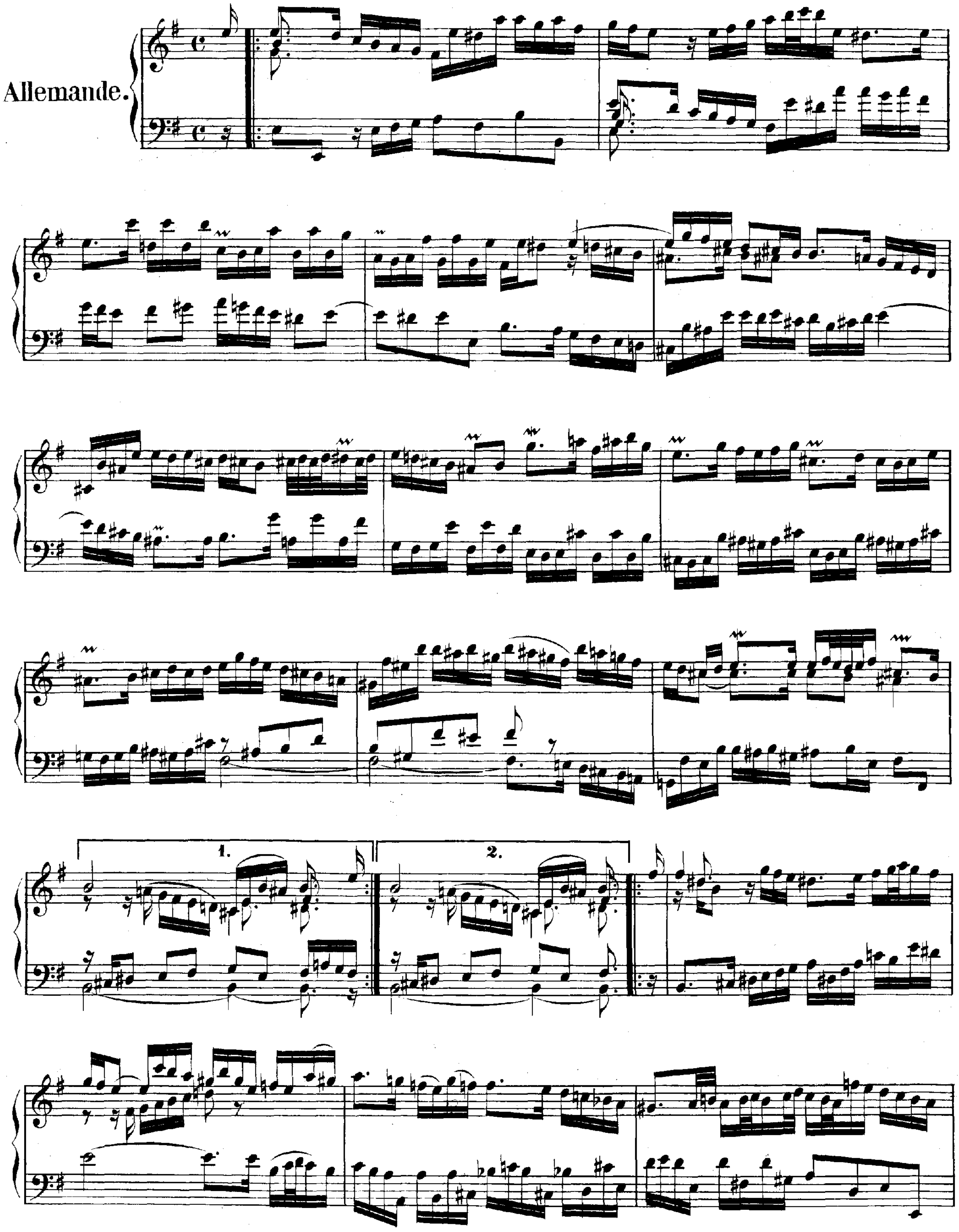


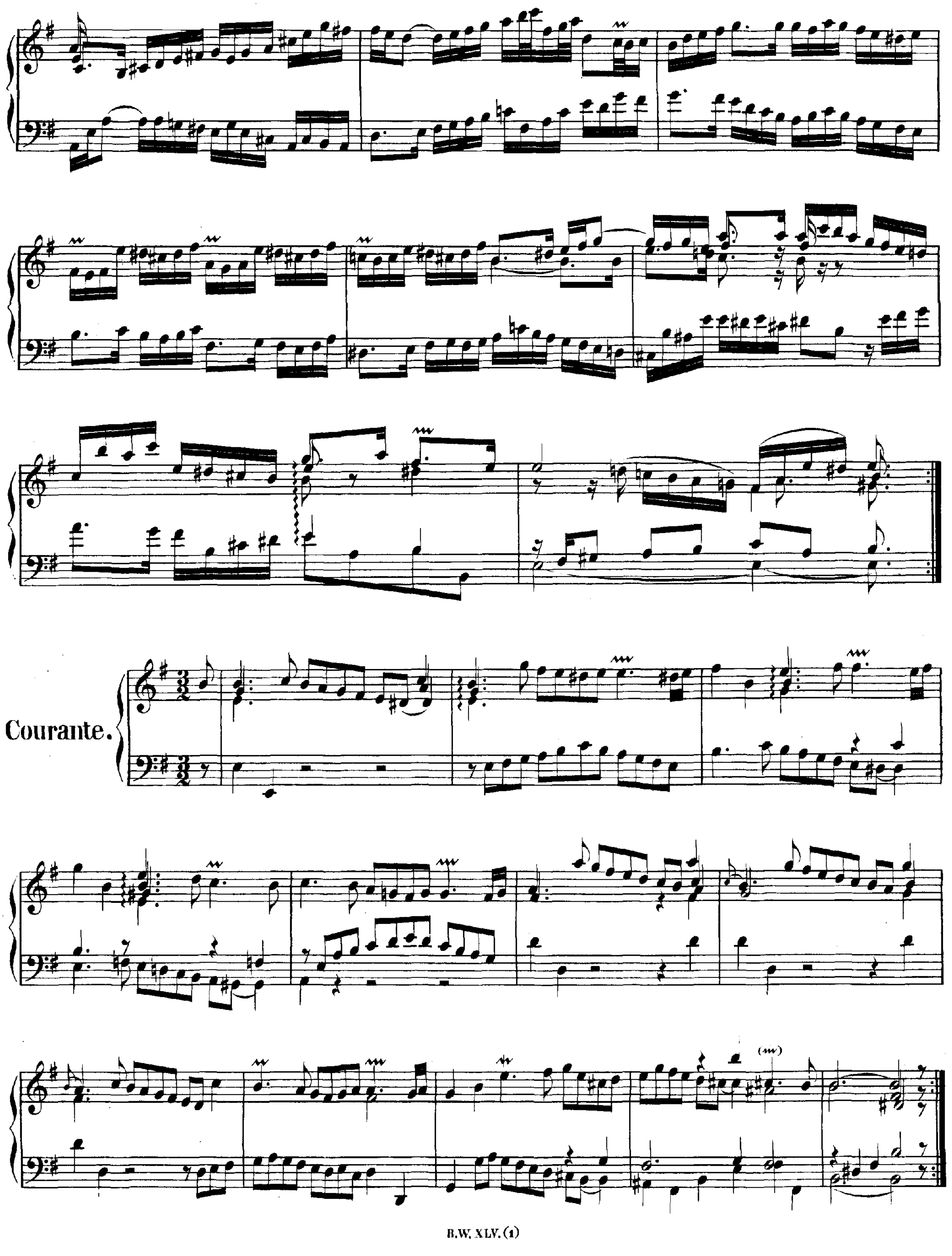


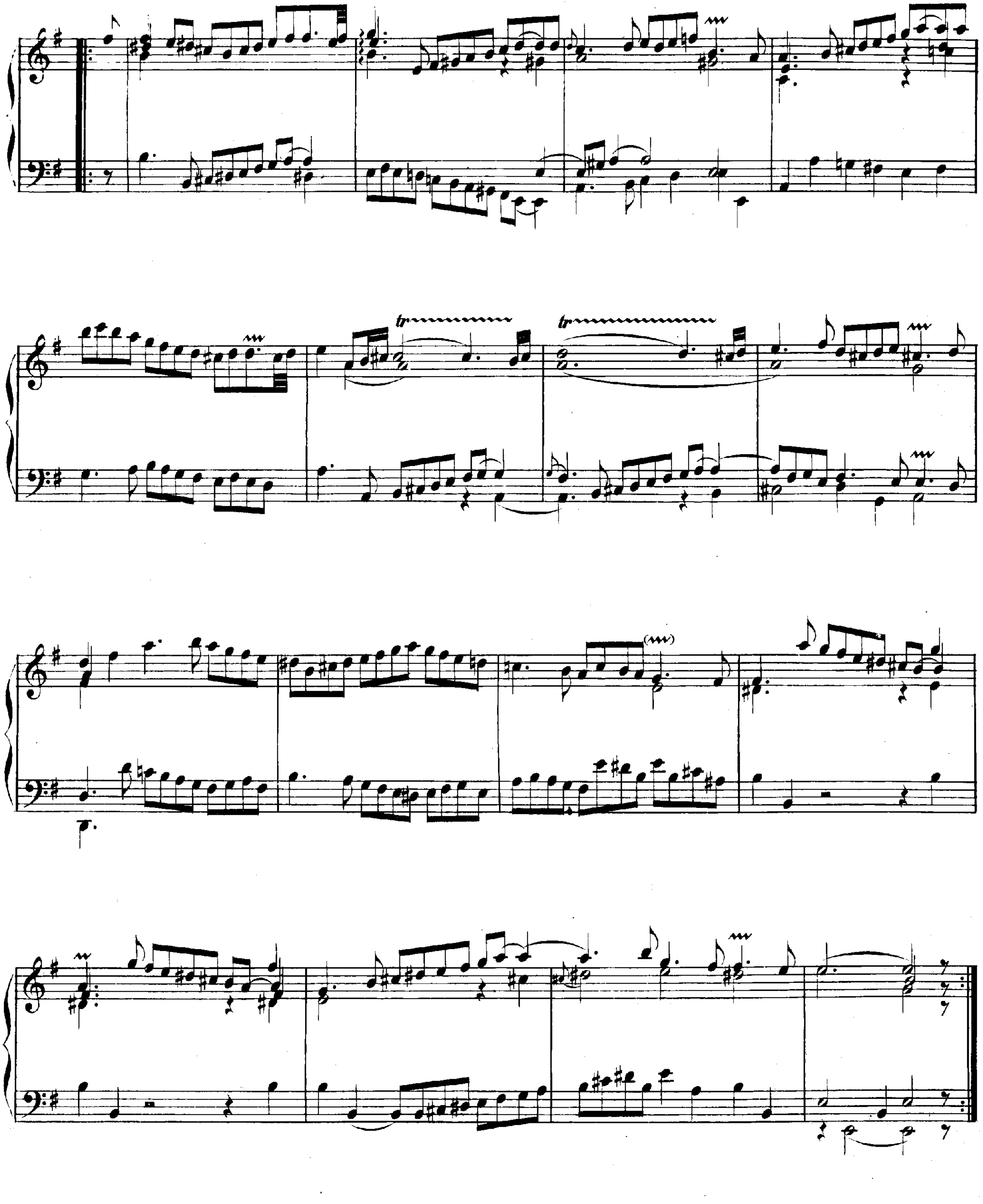


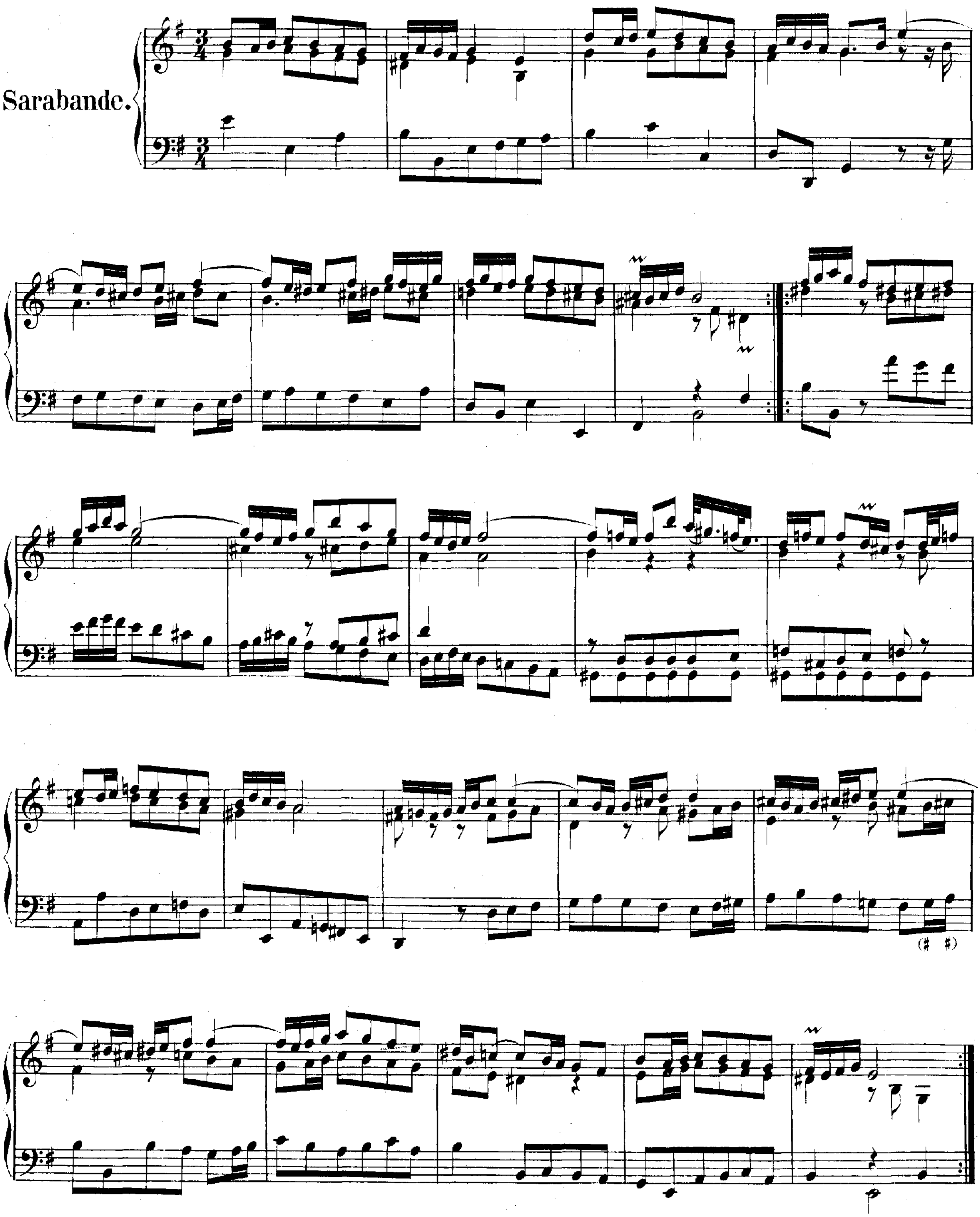


Allemande.

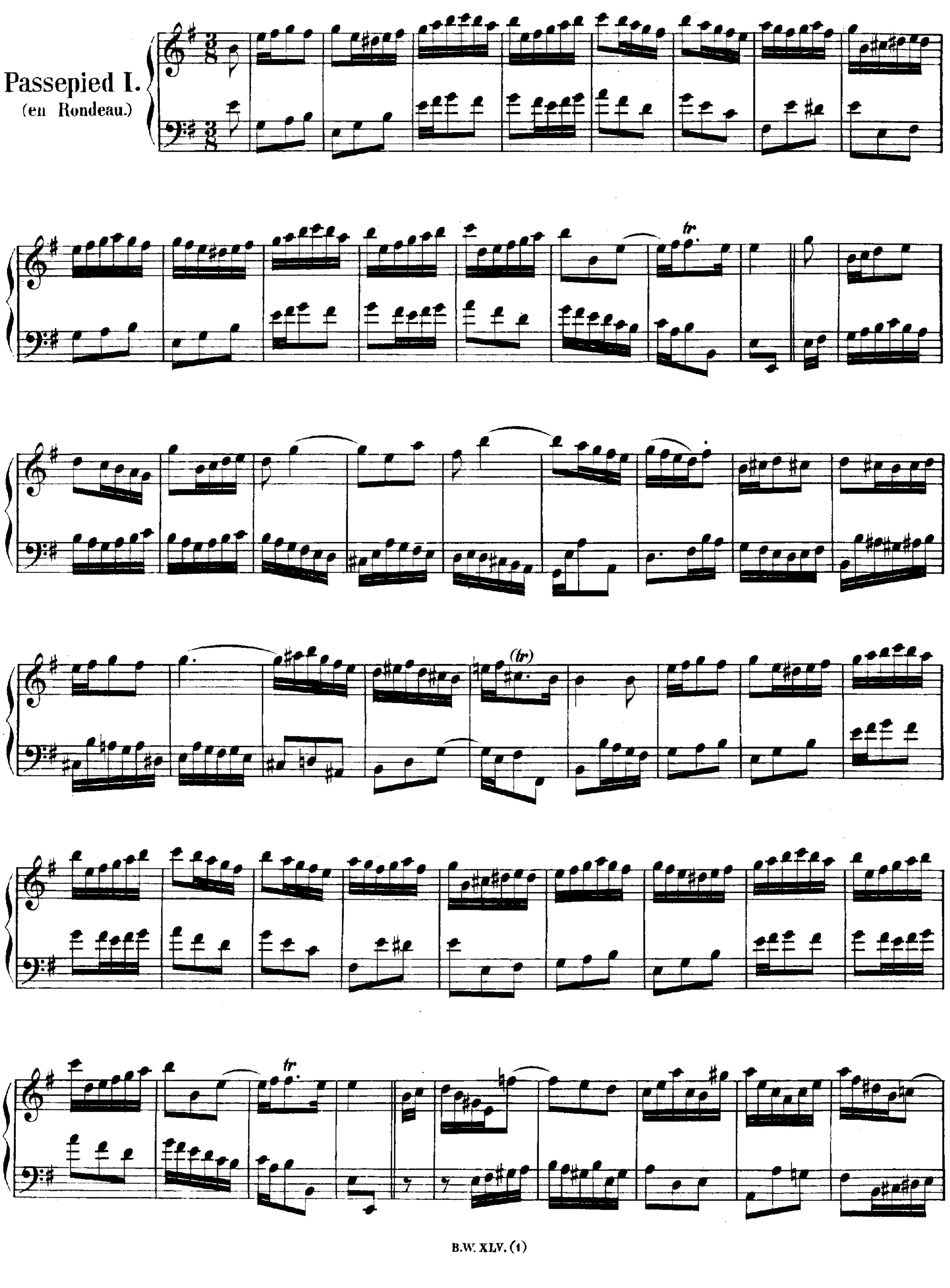


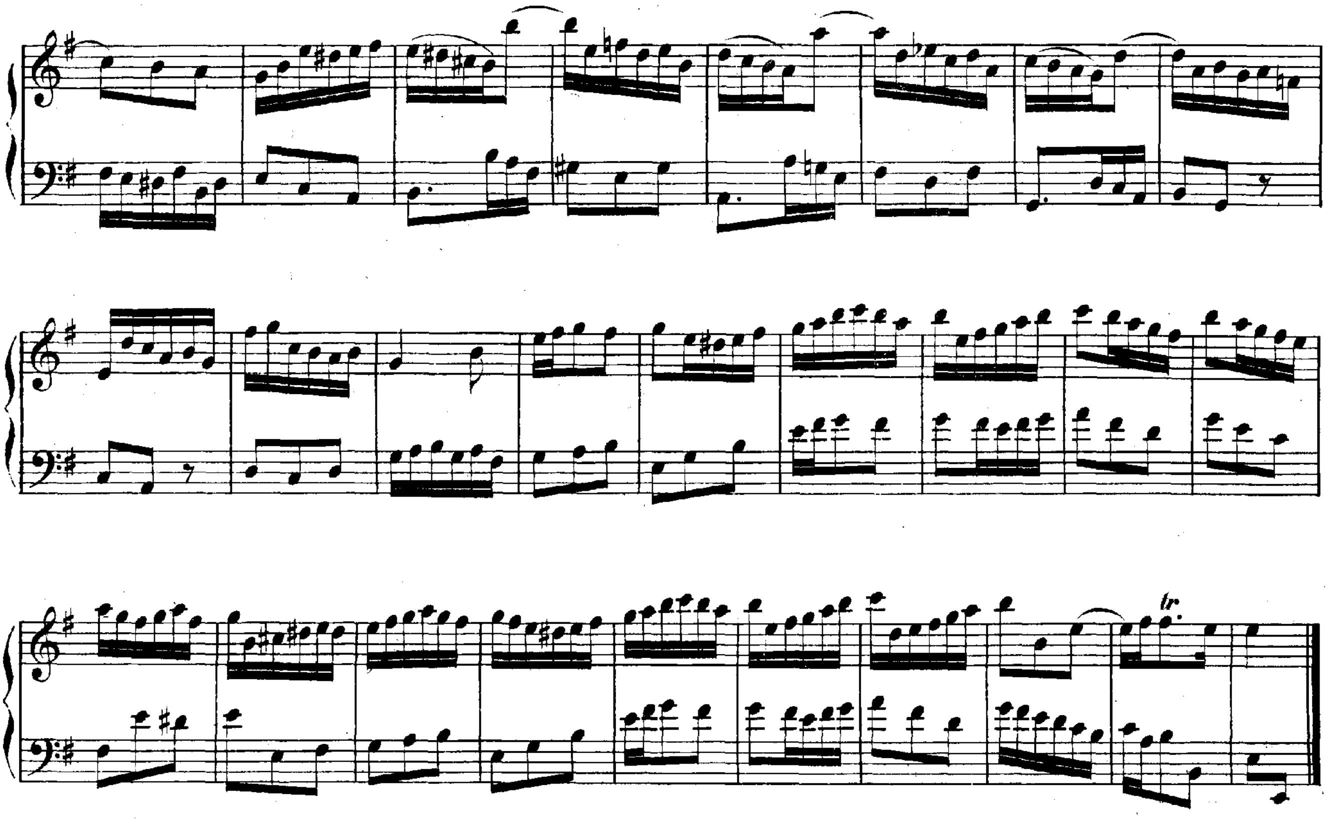

Courante.


tr
tr

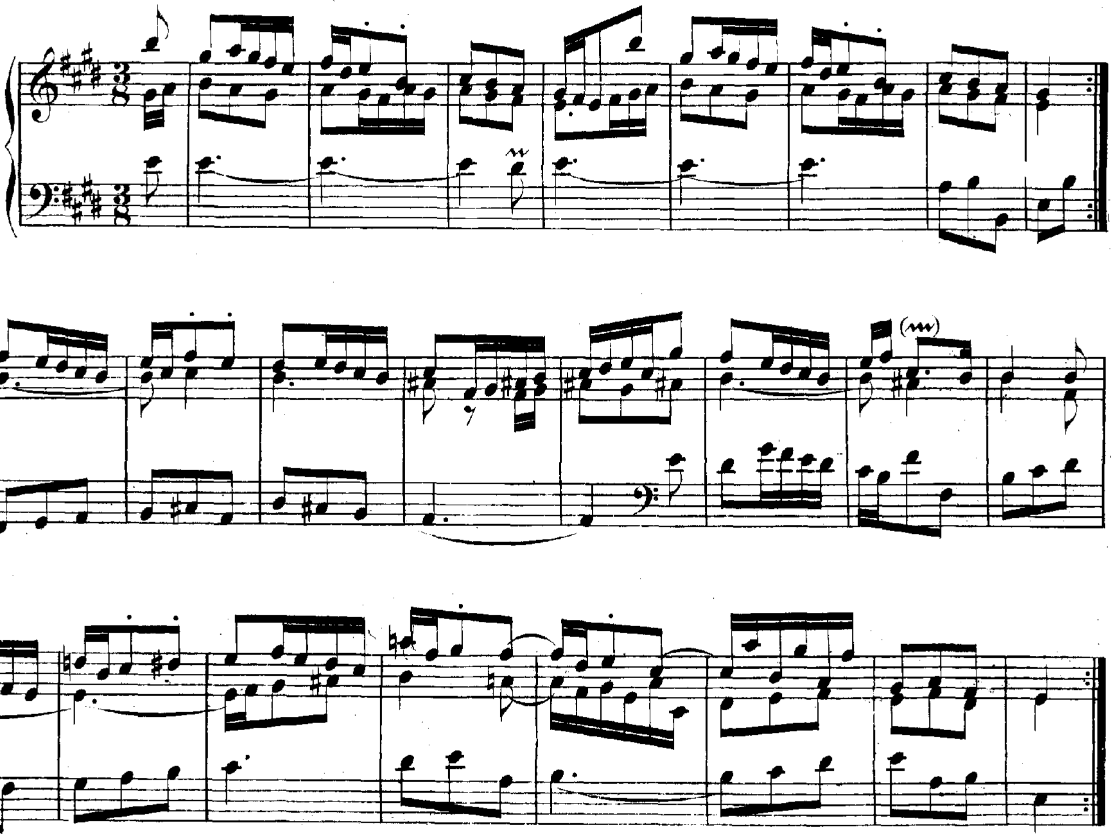

Sarabande.
(♯ ♯)

Passepied I.
(en Rondeau.)



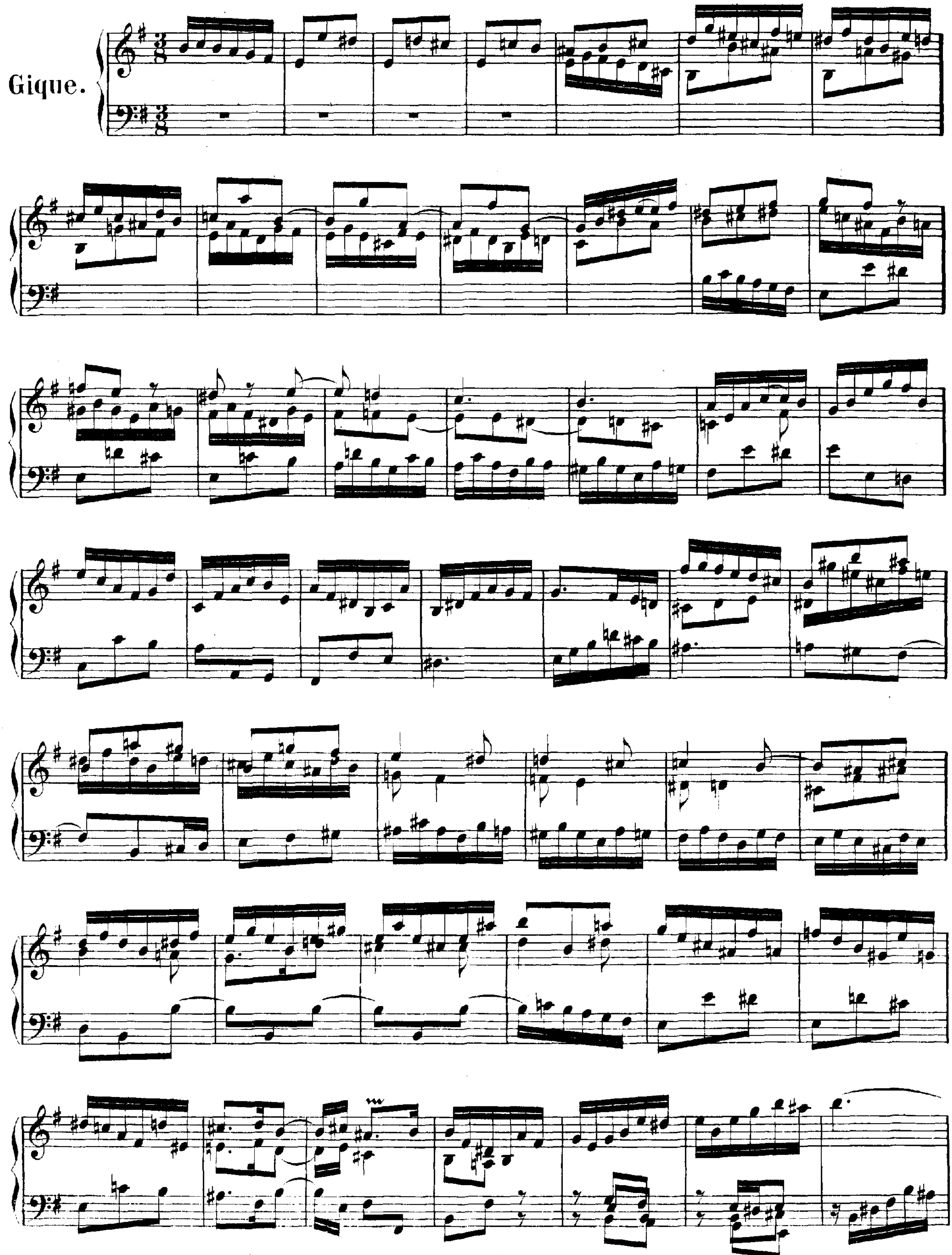


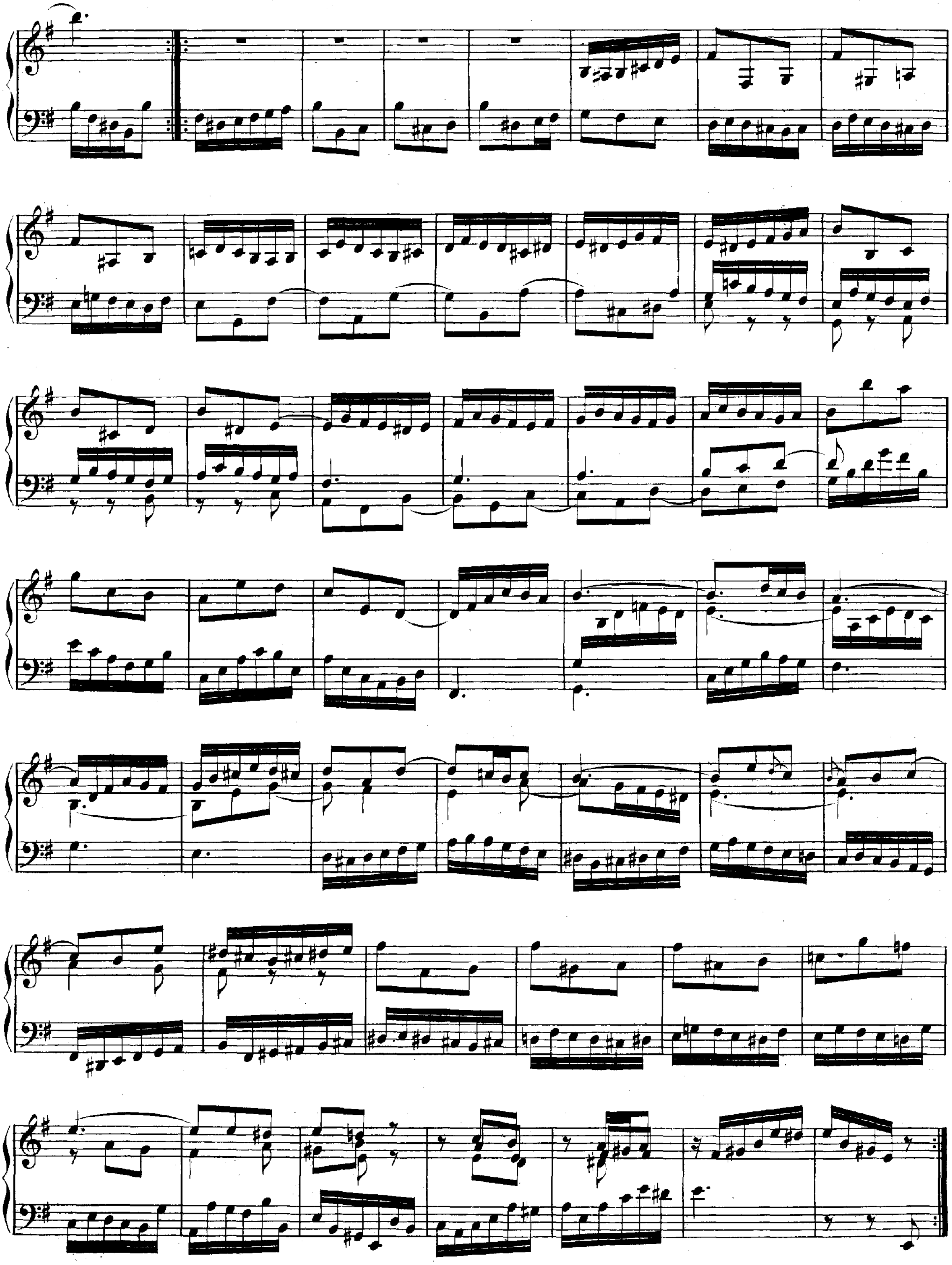
Passepied II.



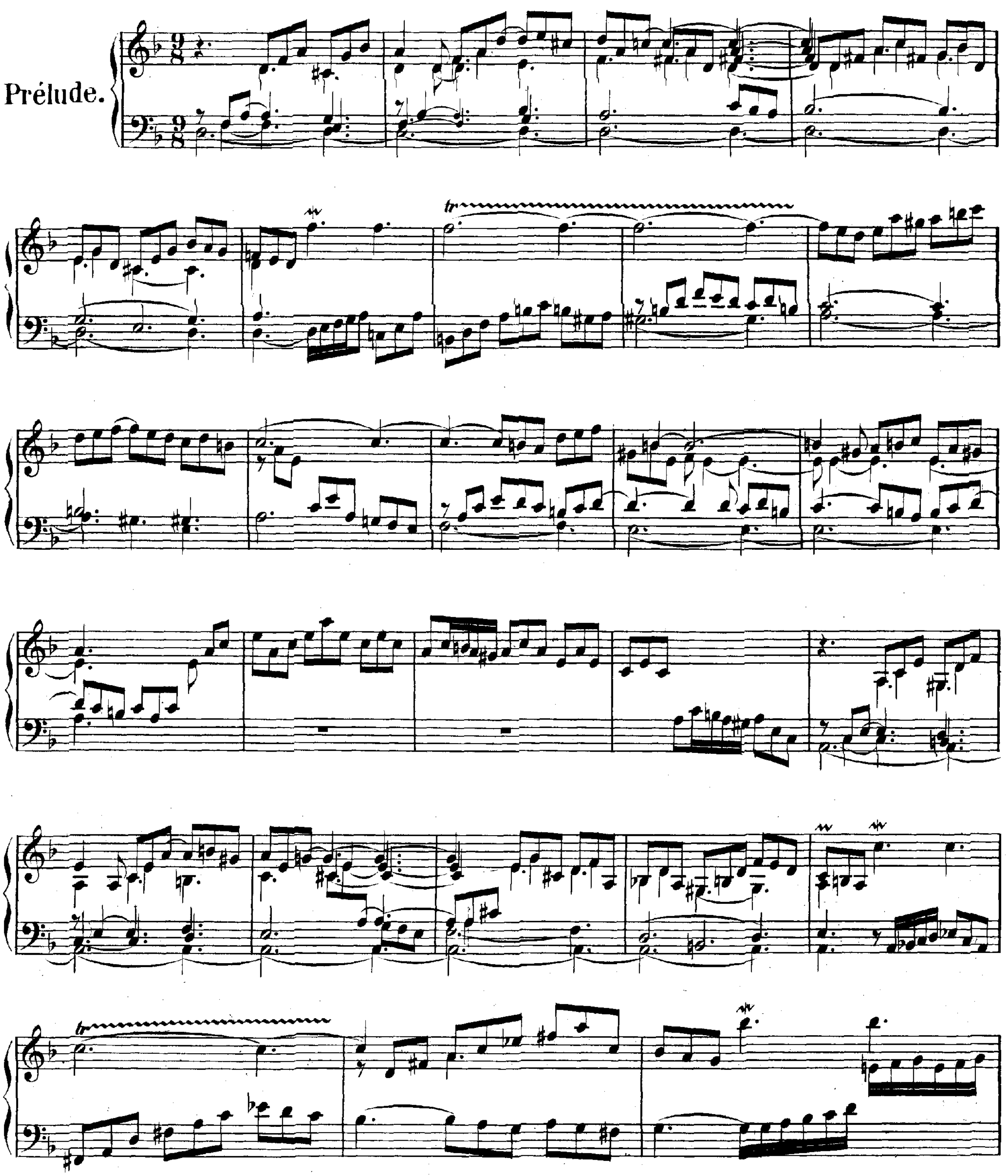
(*Passepied I. d. c.*)

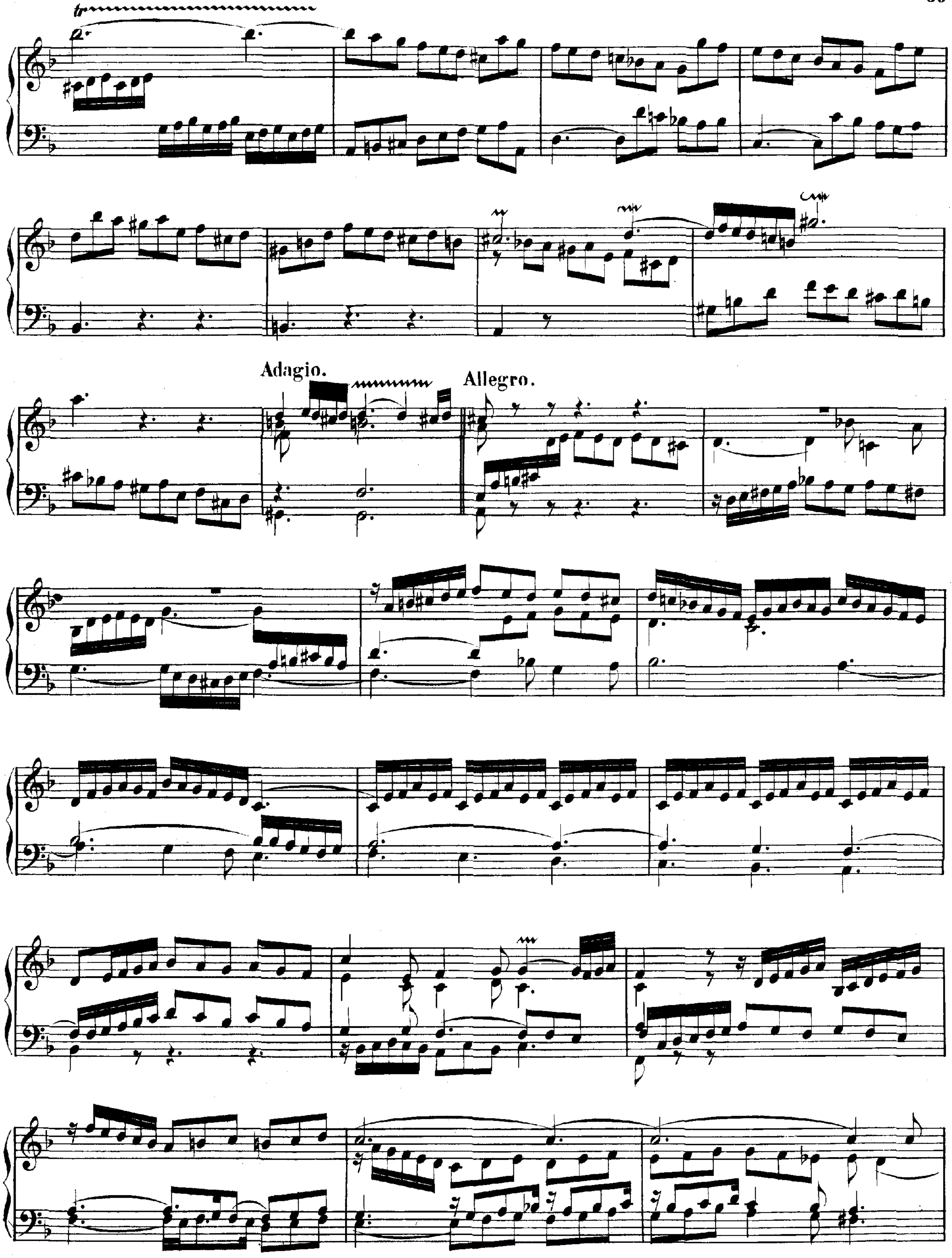
Gique.

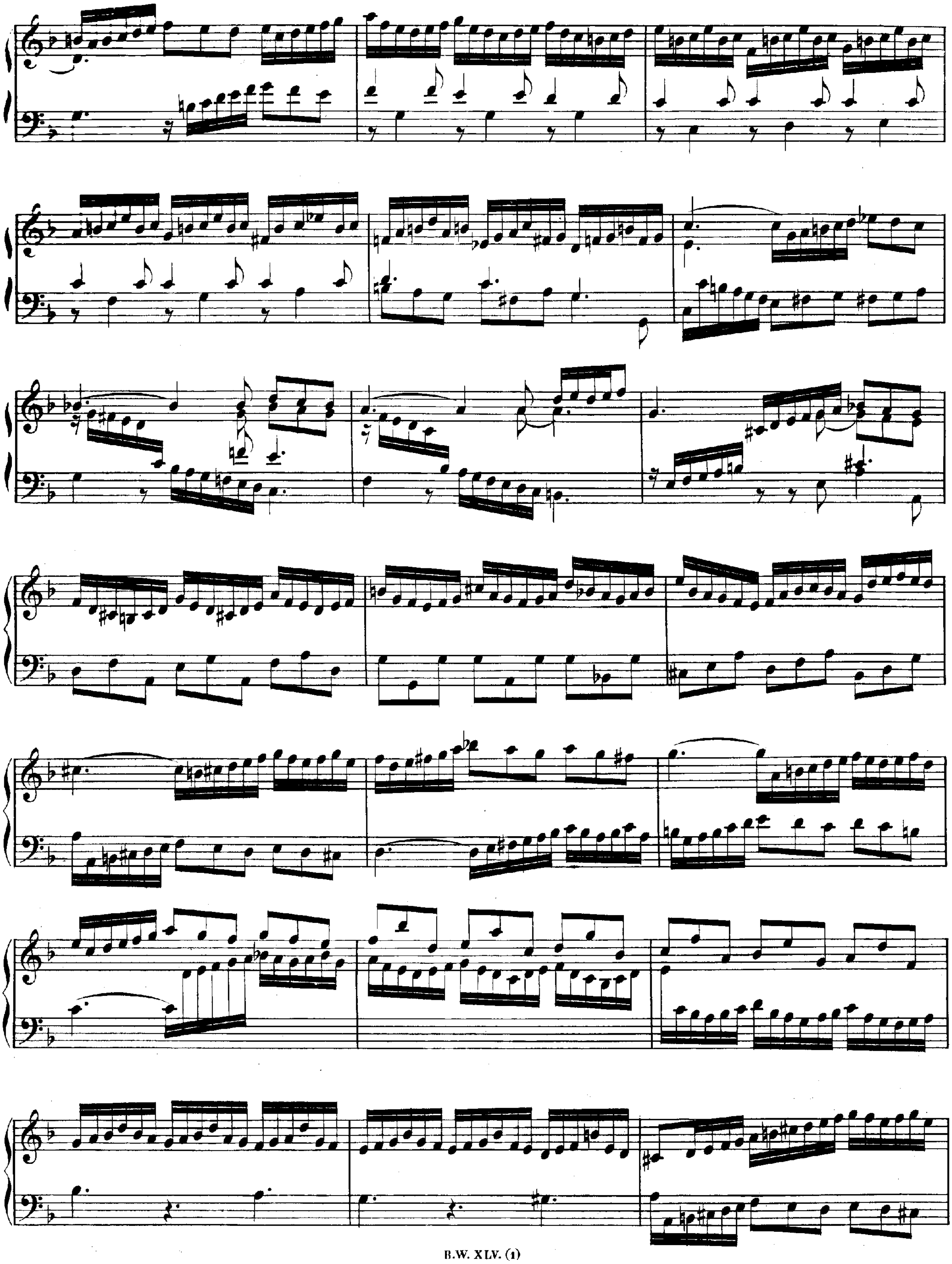


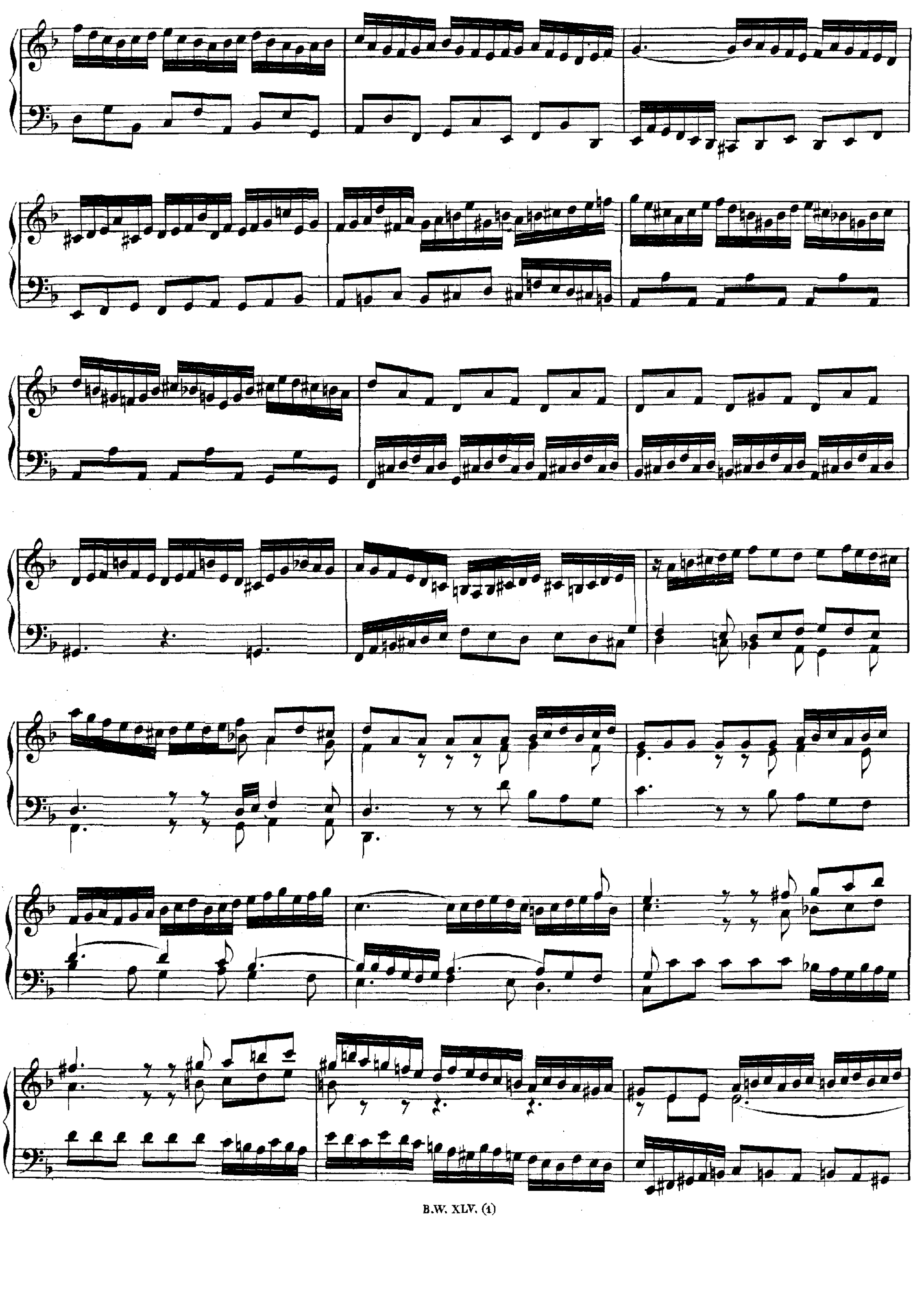


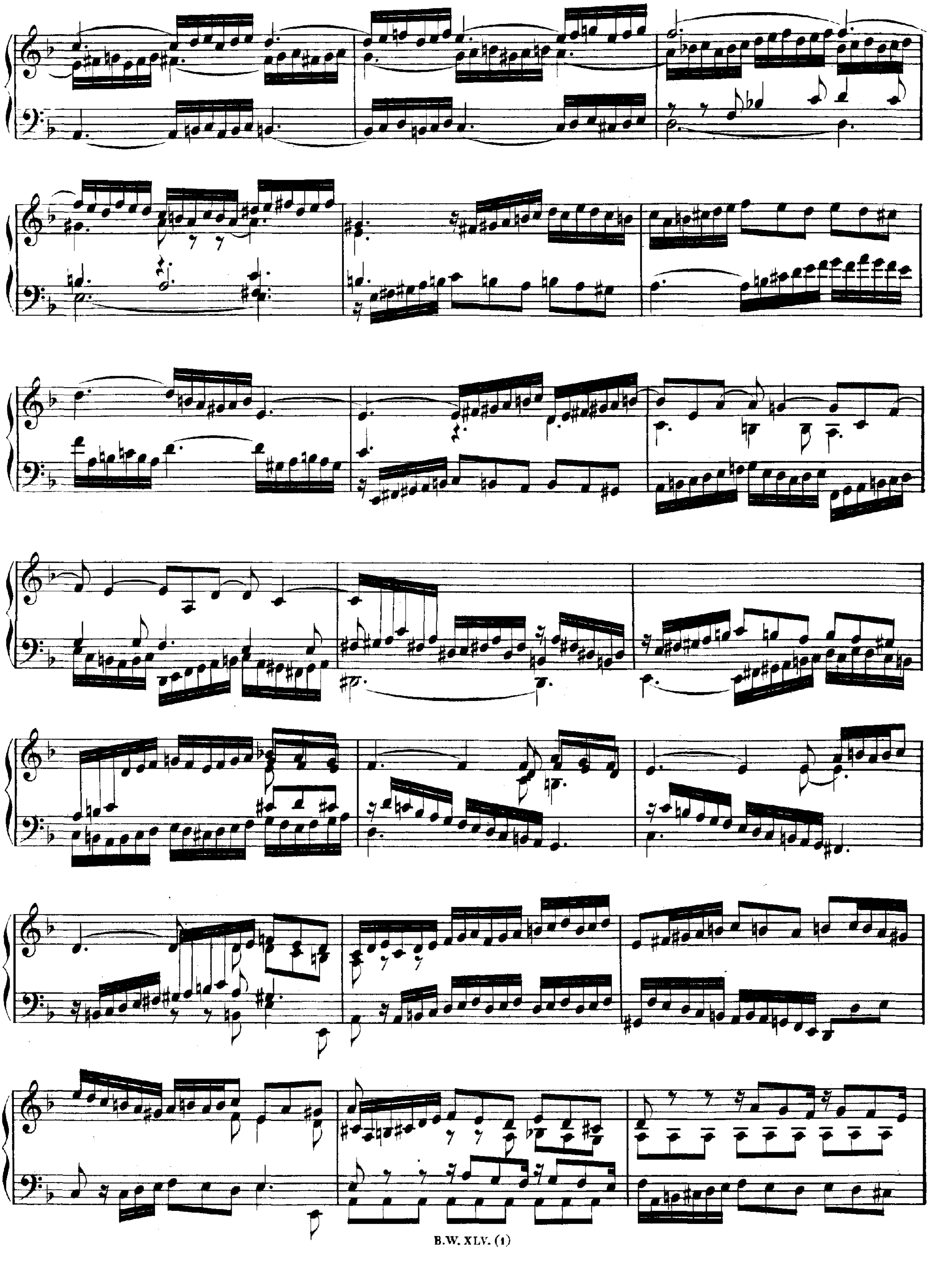
SUITE VI.

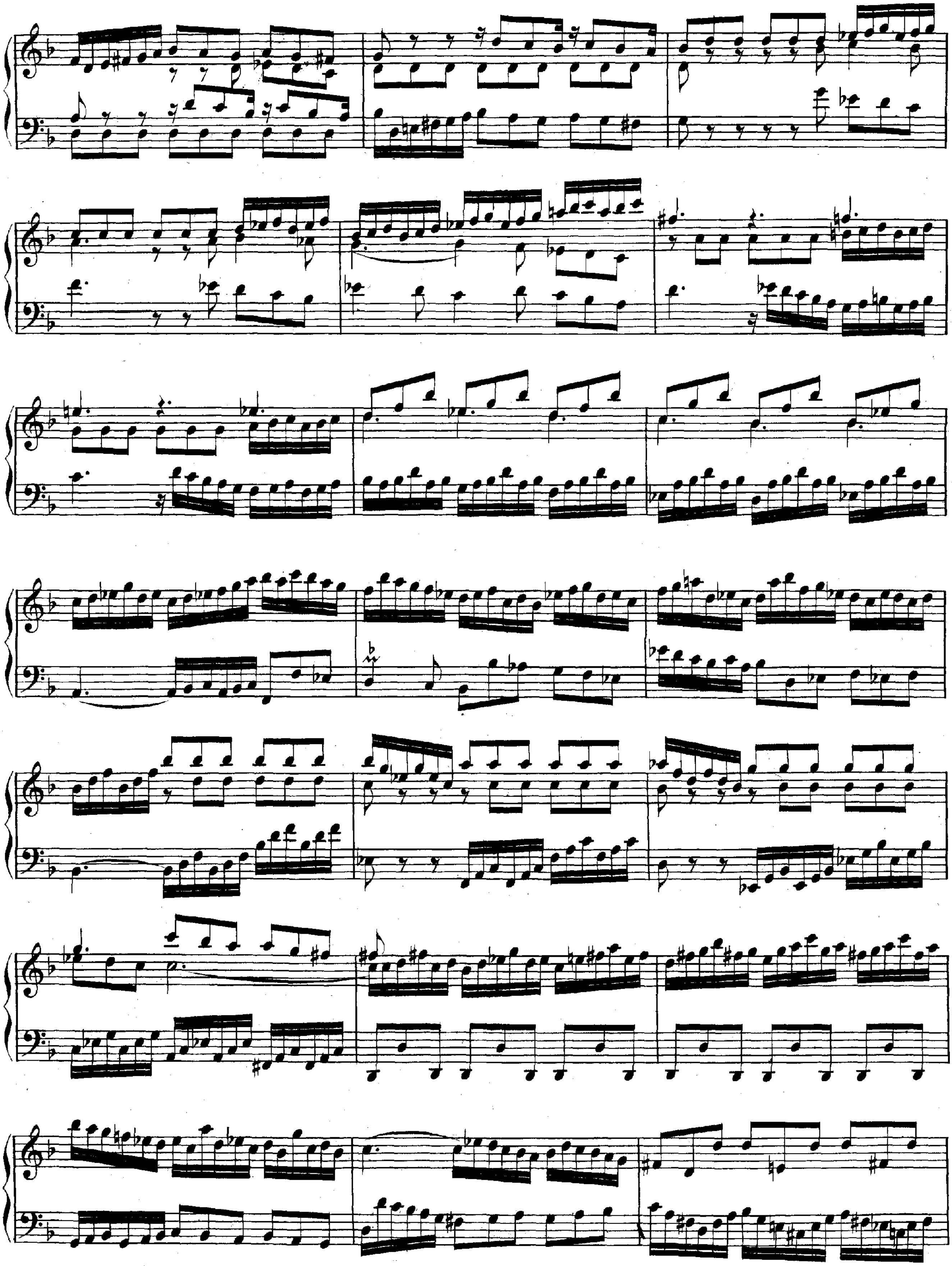


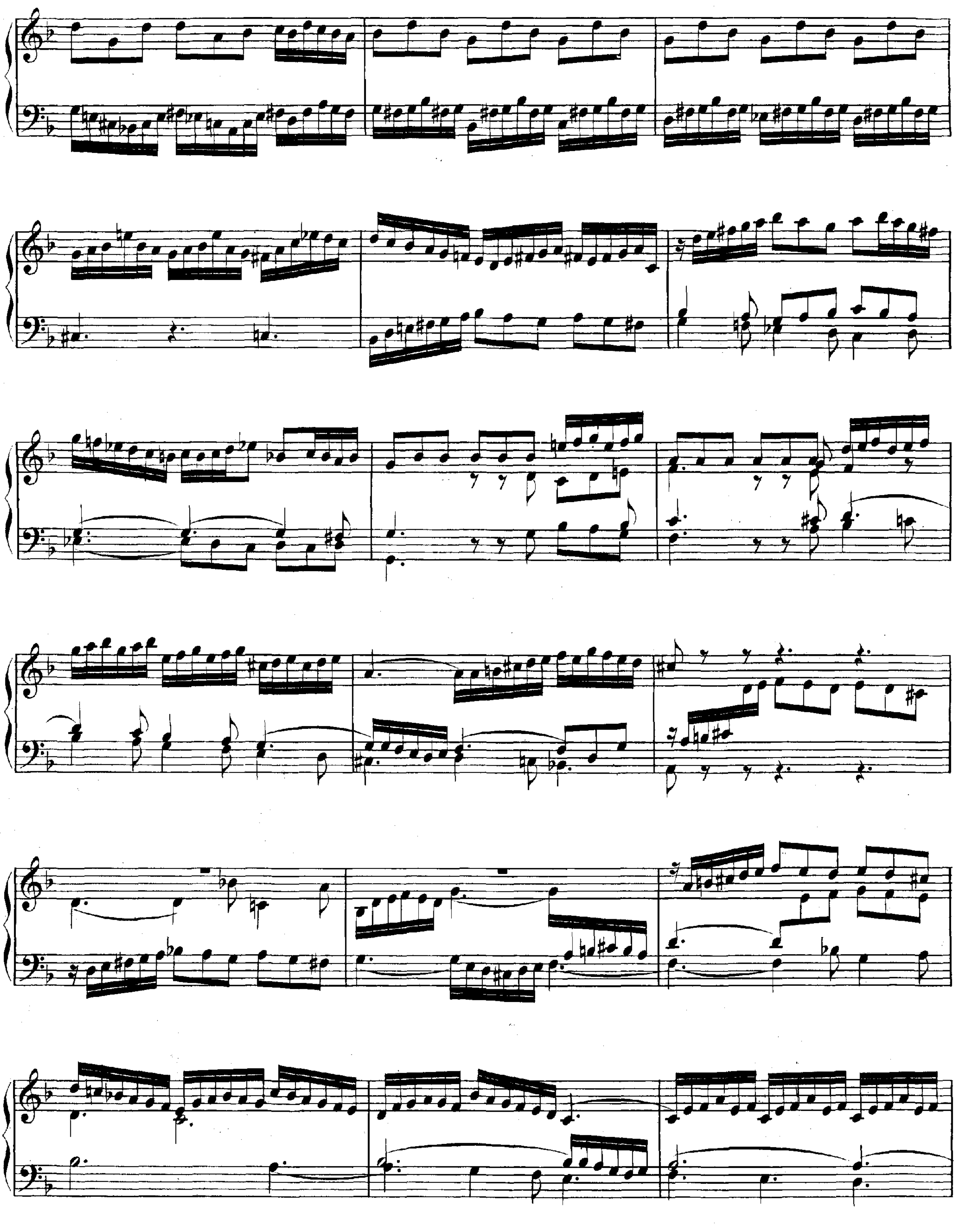

Adagio.
Allegro.

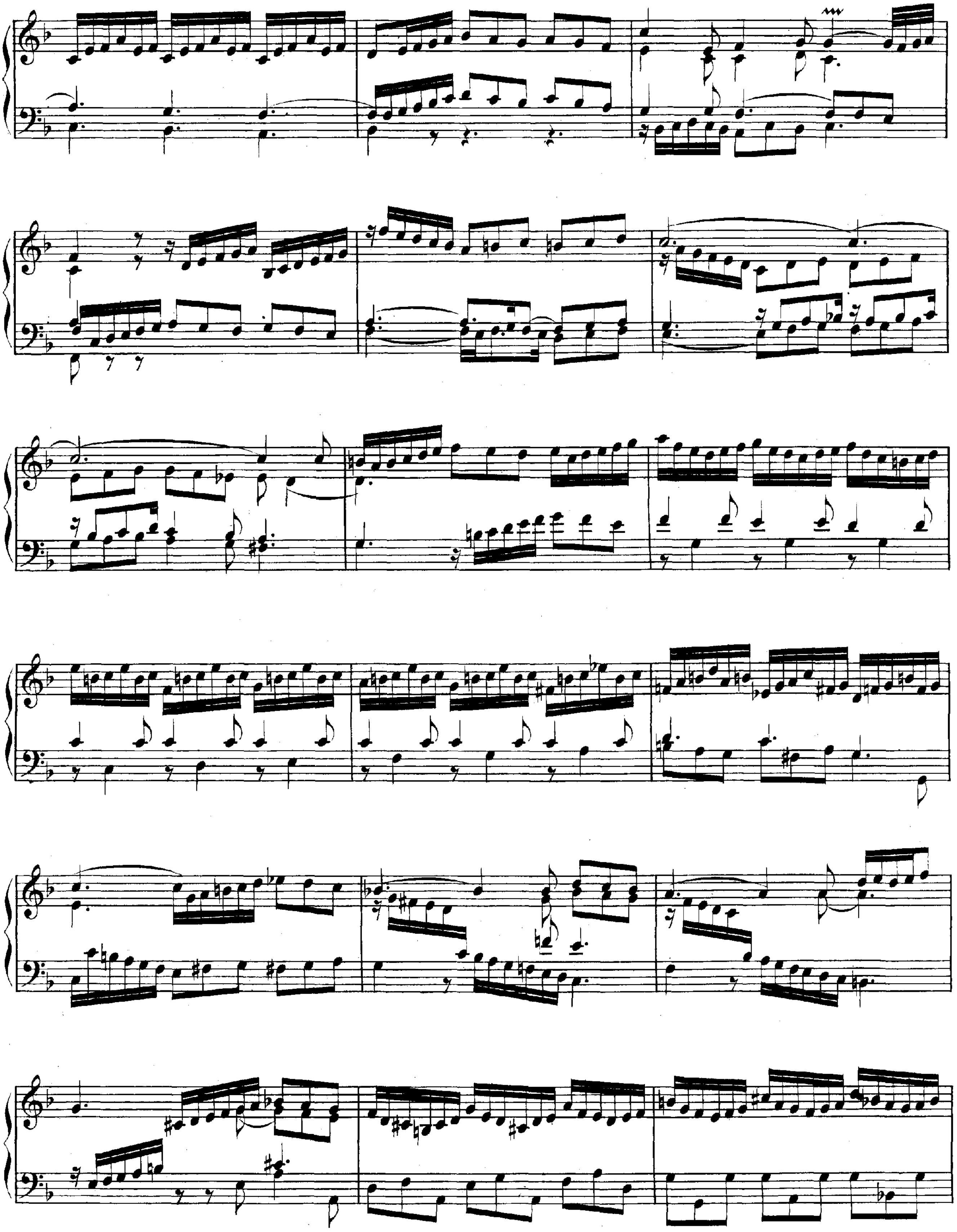


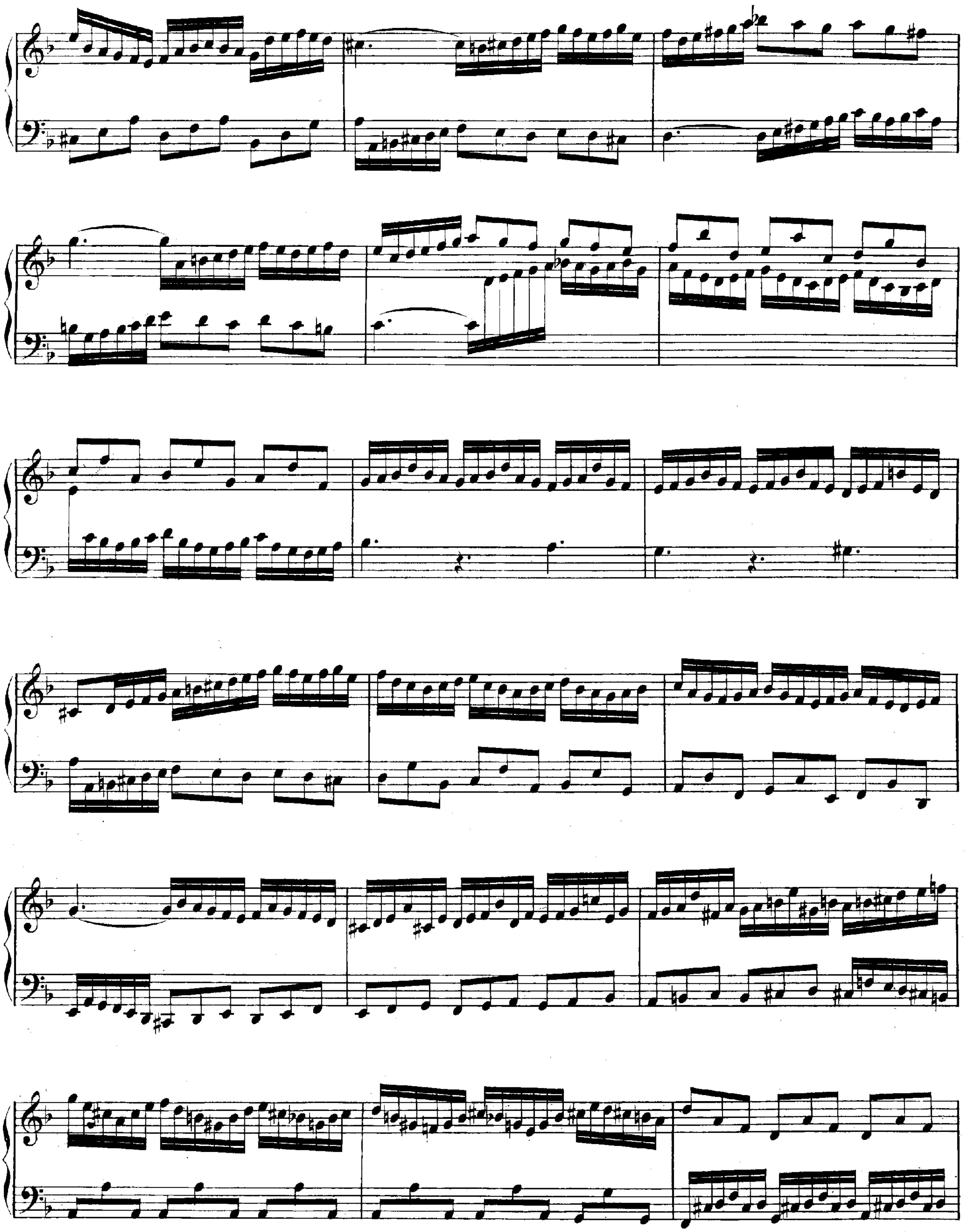


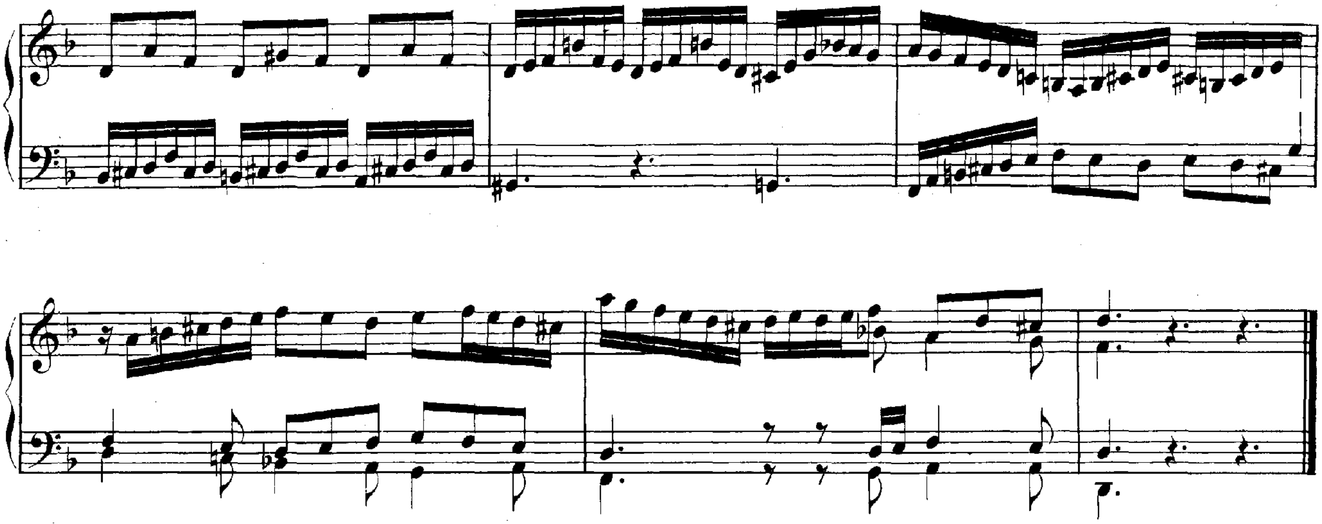




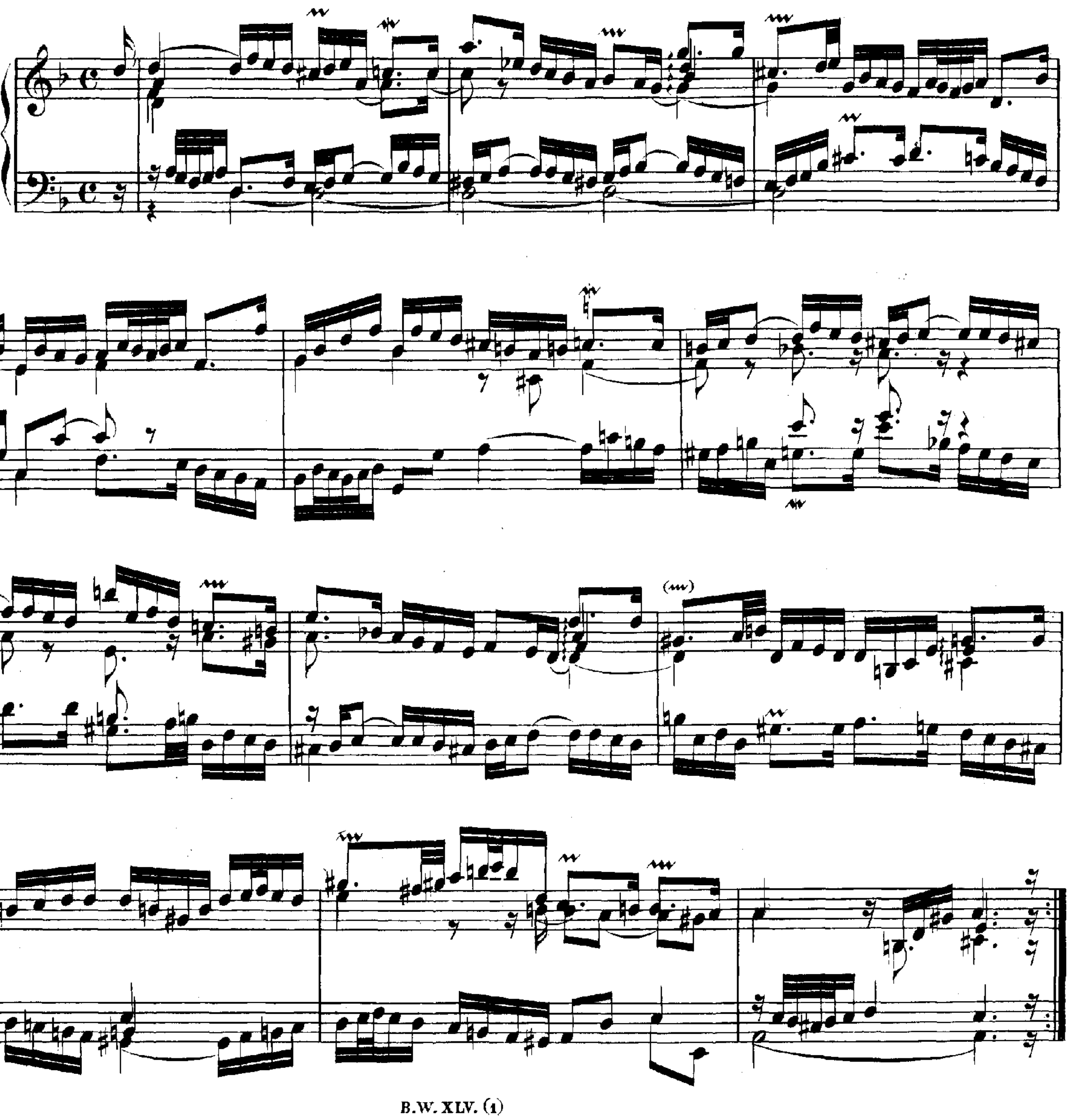


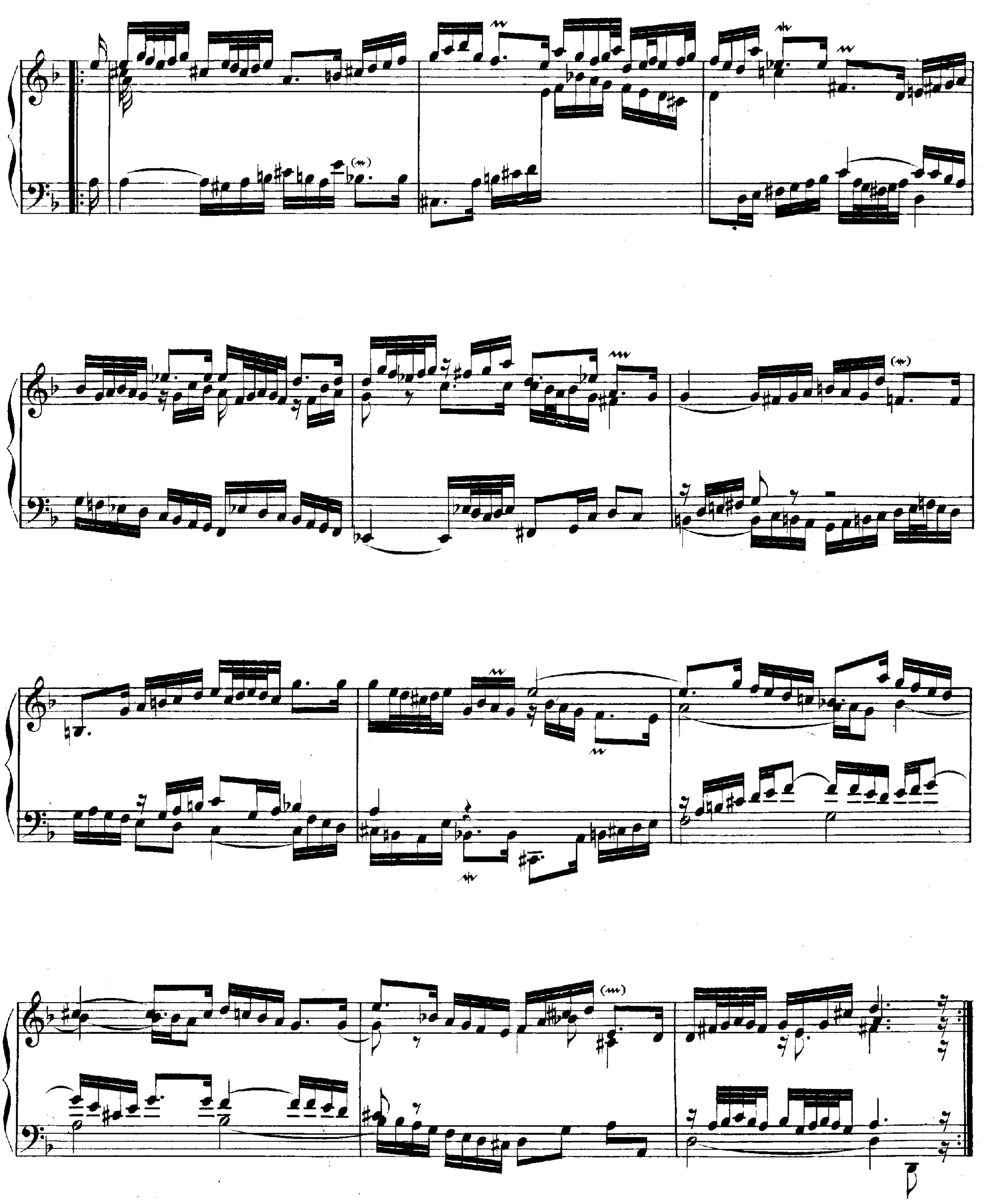


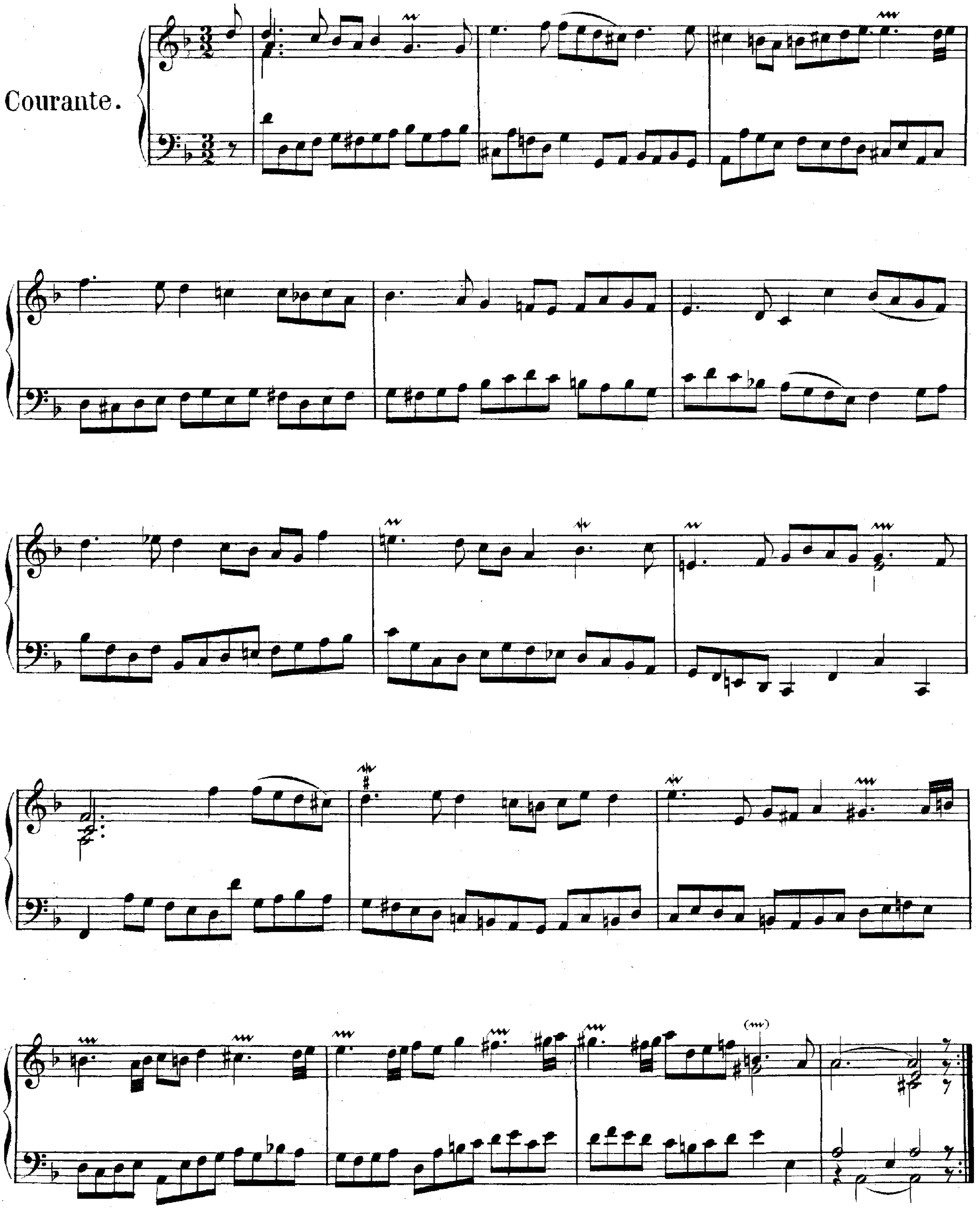


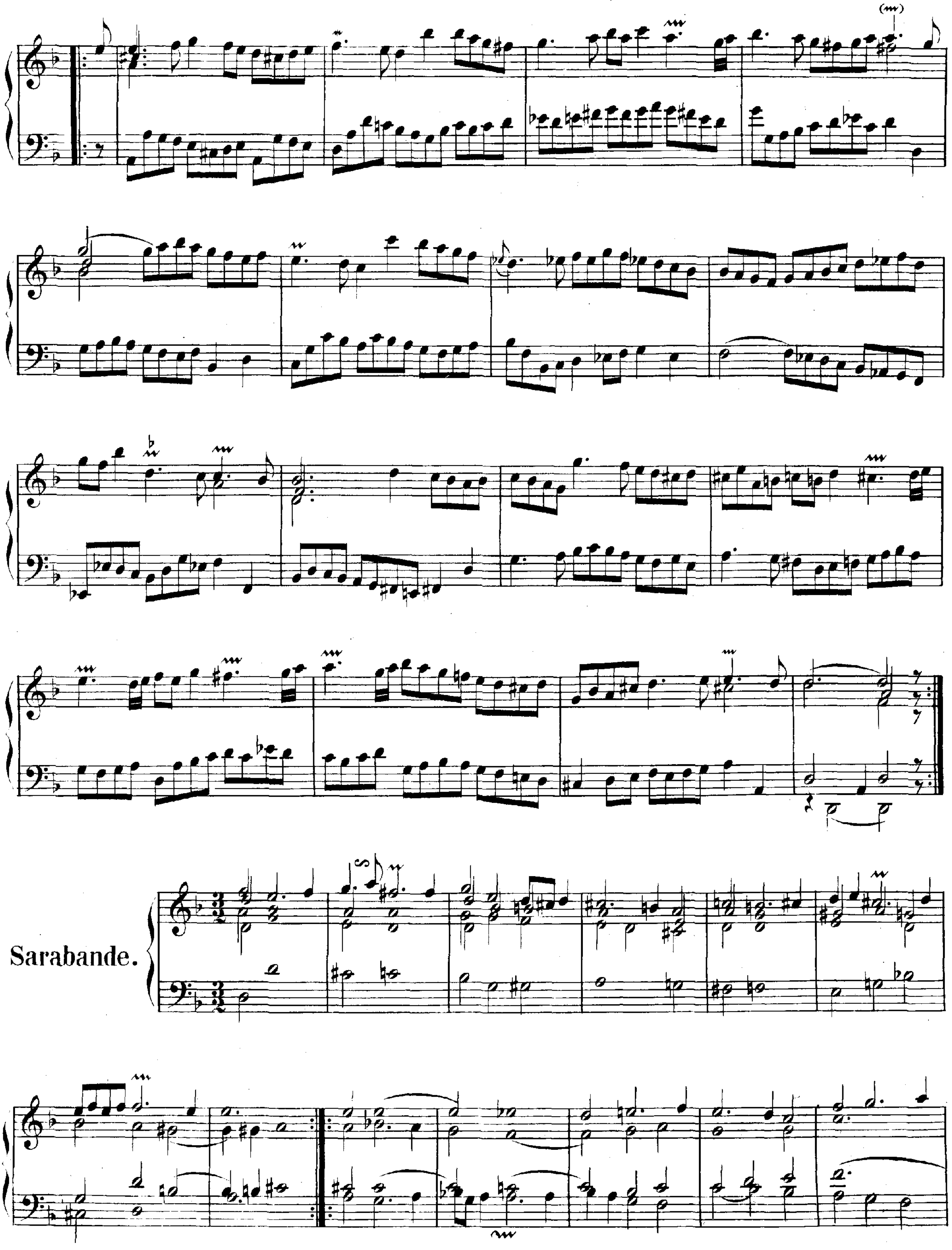


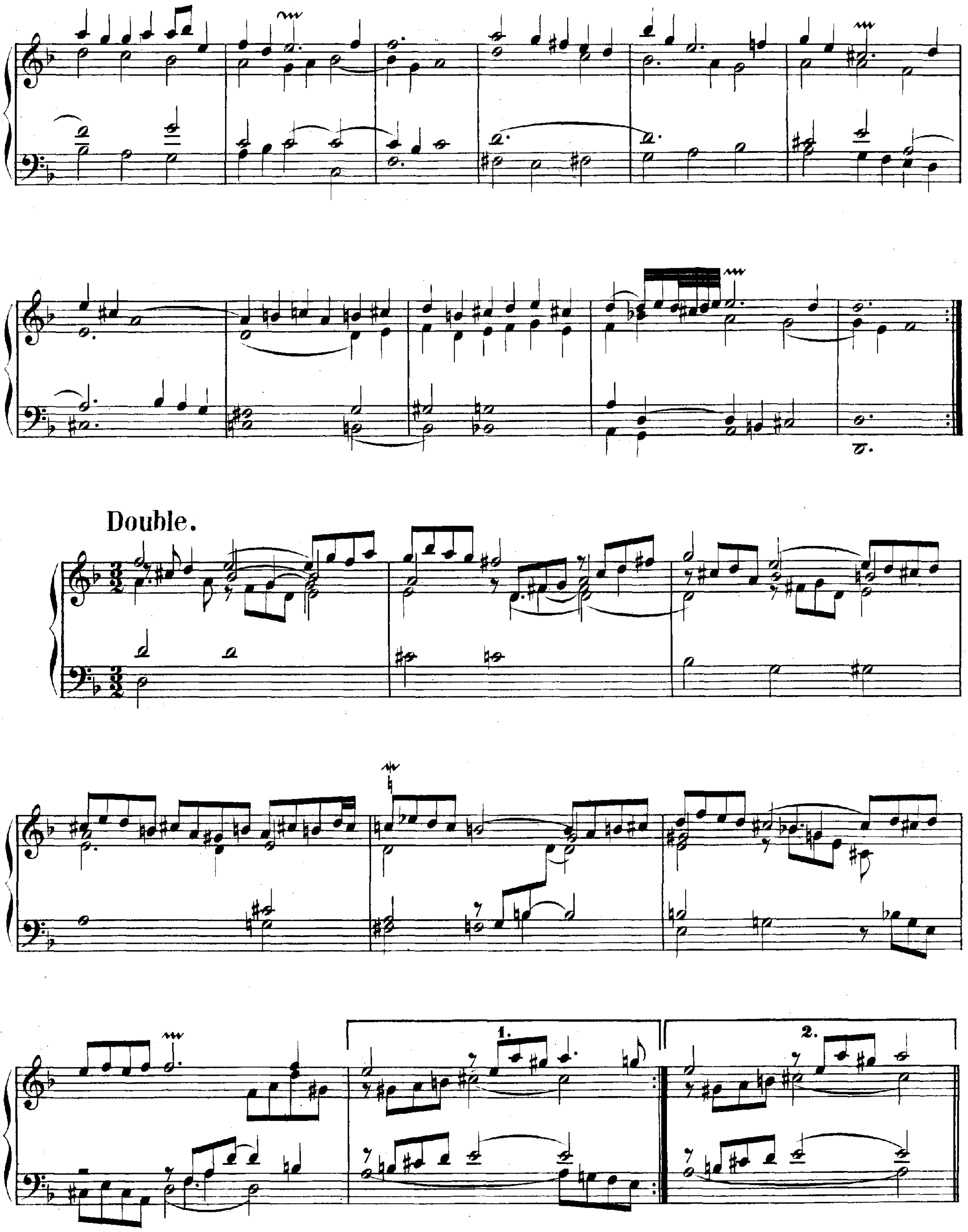
Allemande.

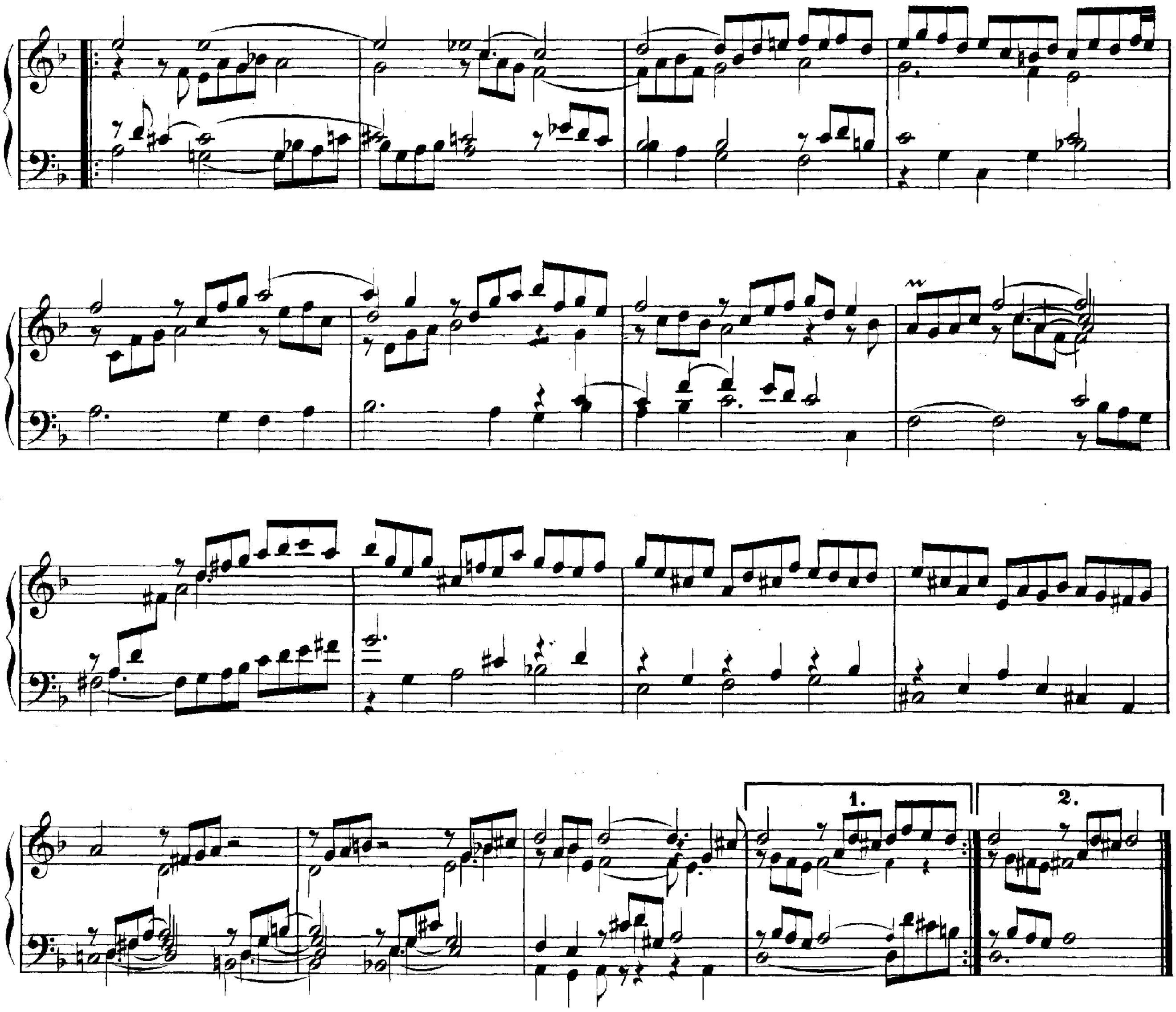




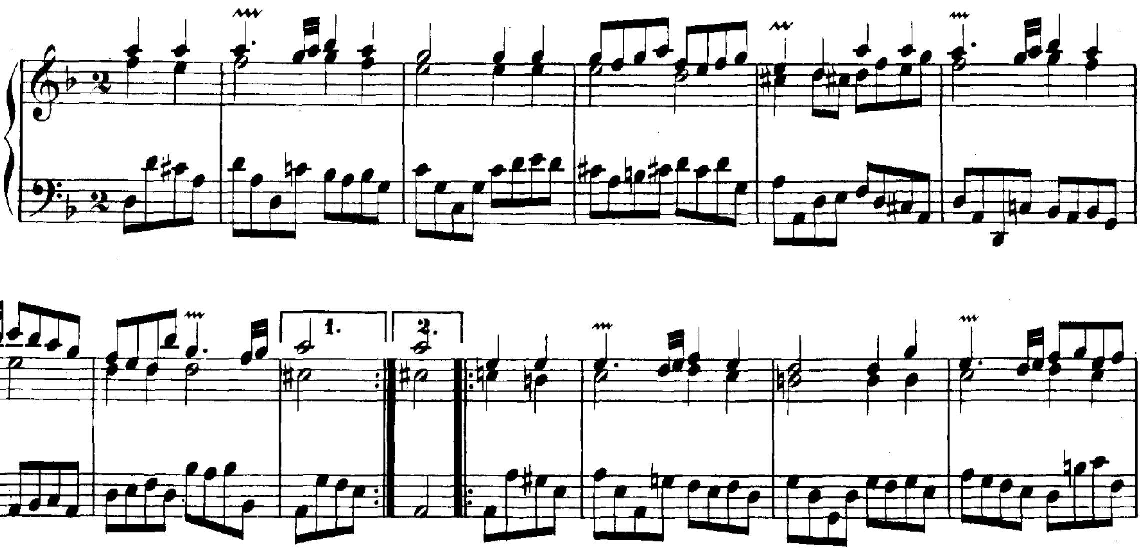

Courante.

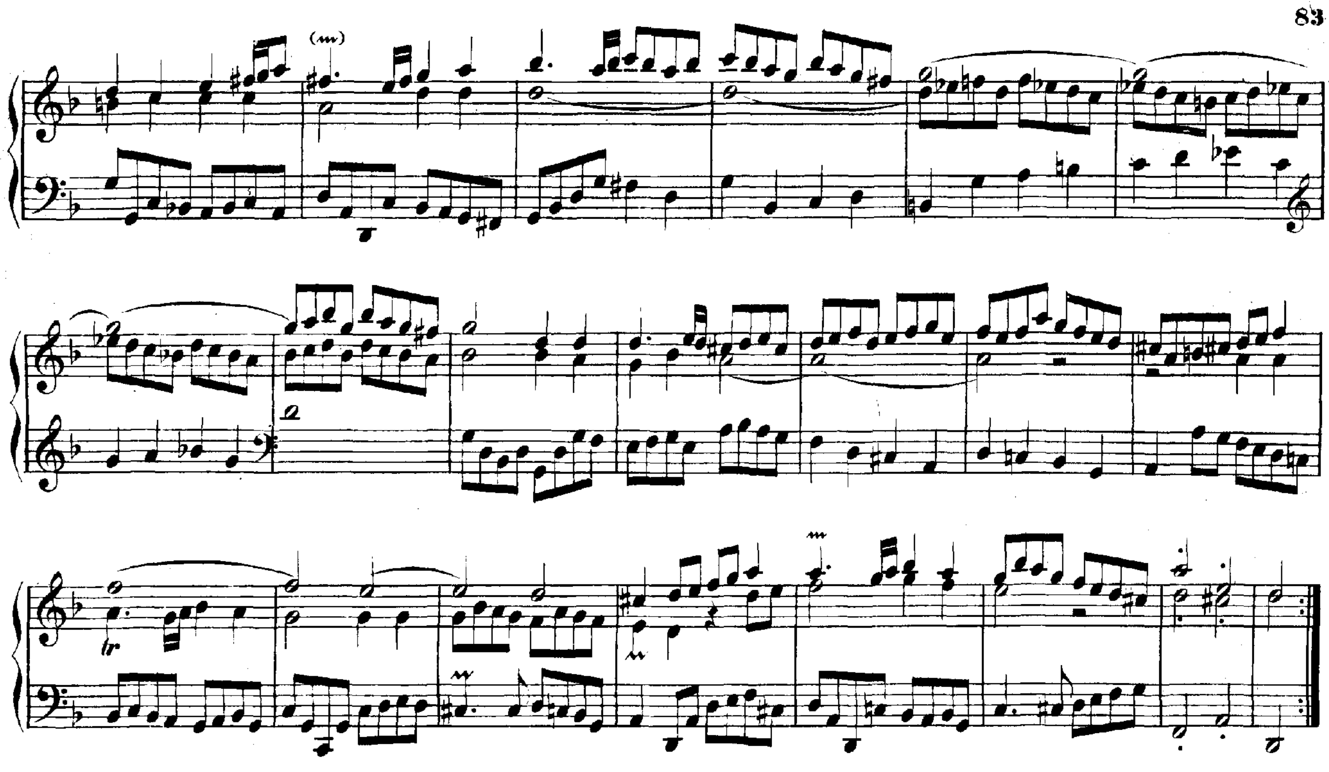

Sarabande.


Double.
1.
2.

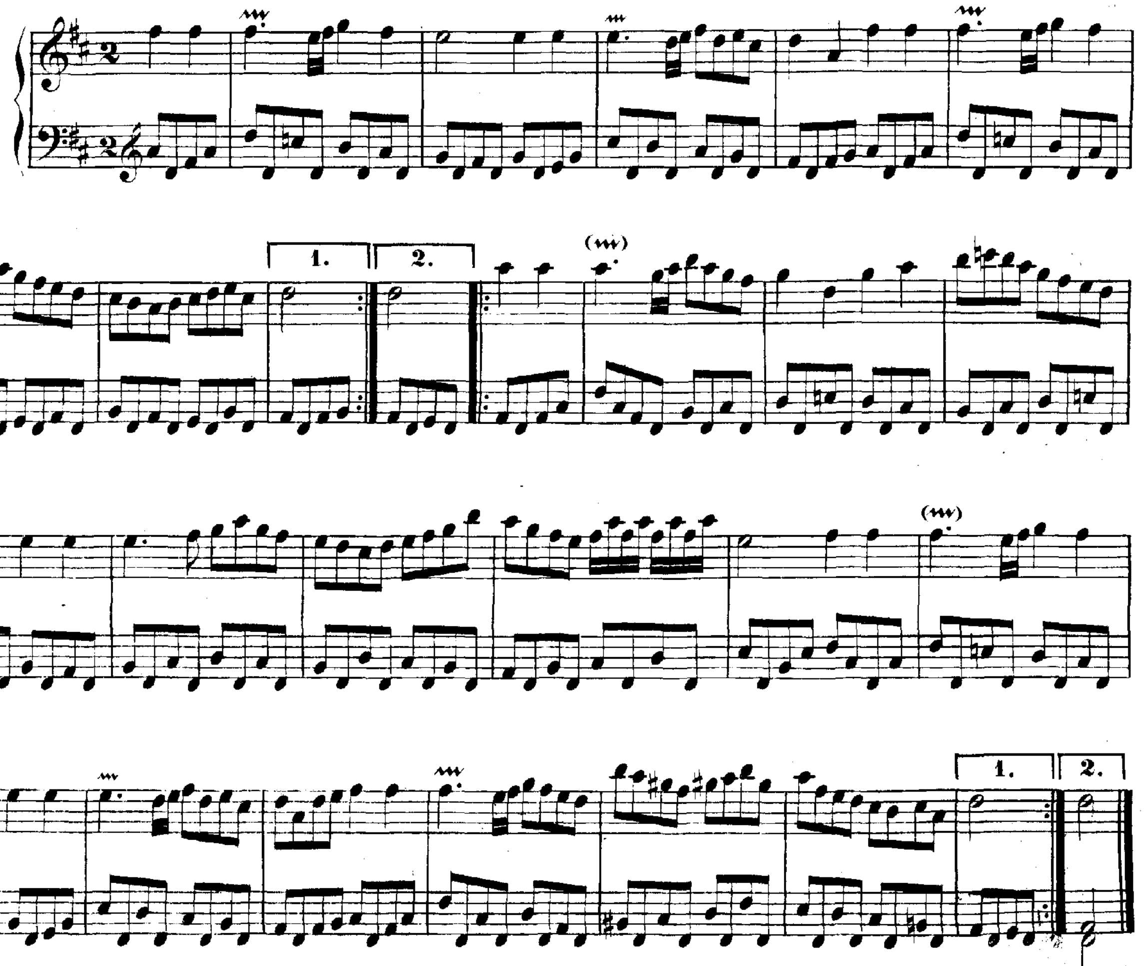


Gavotte I.



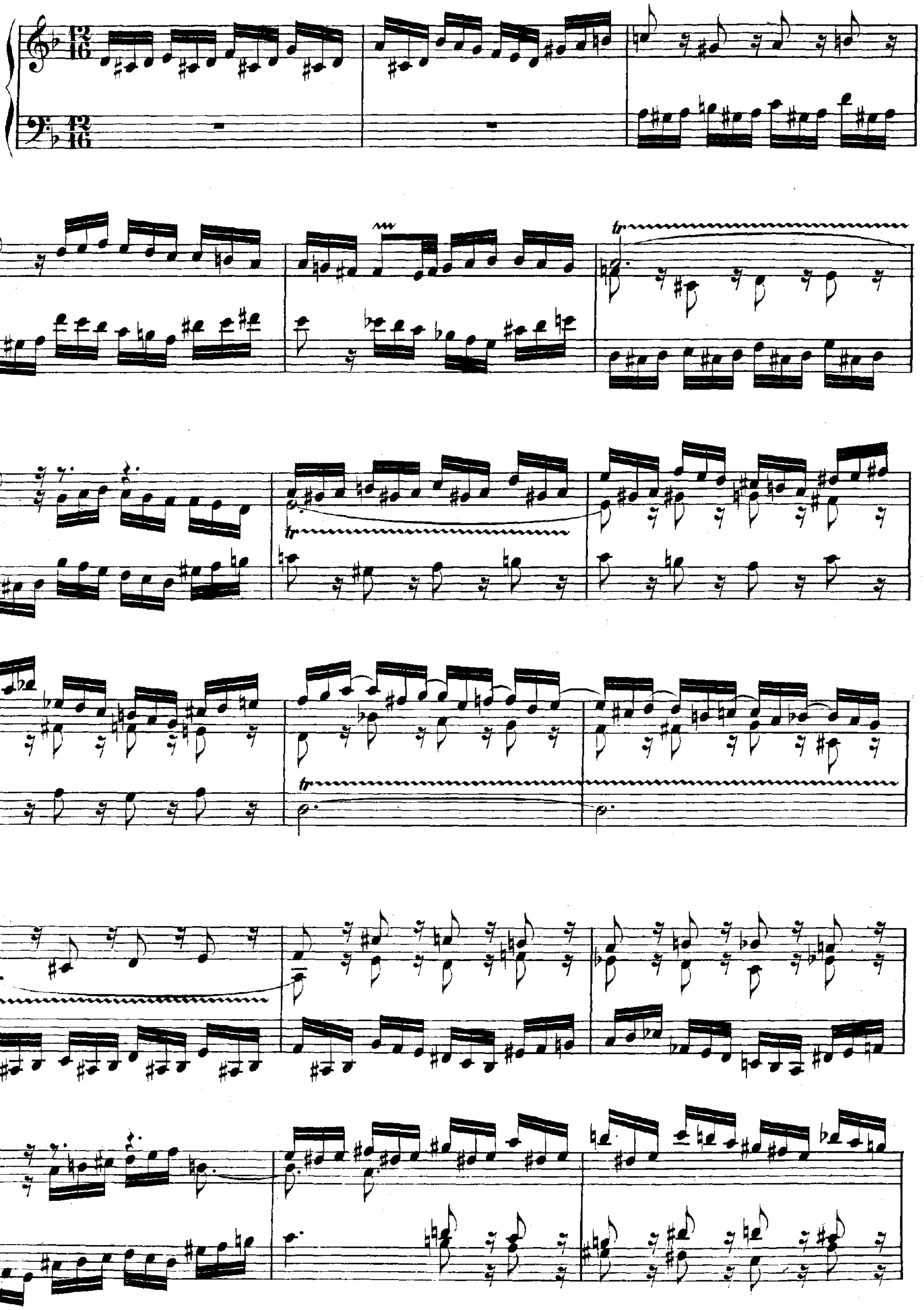


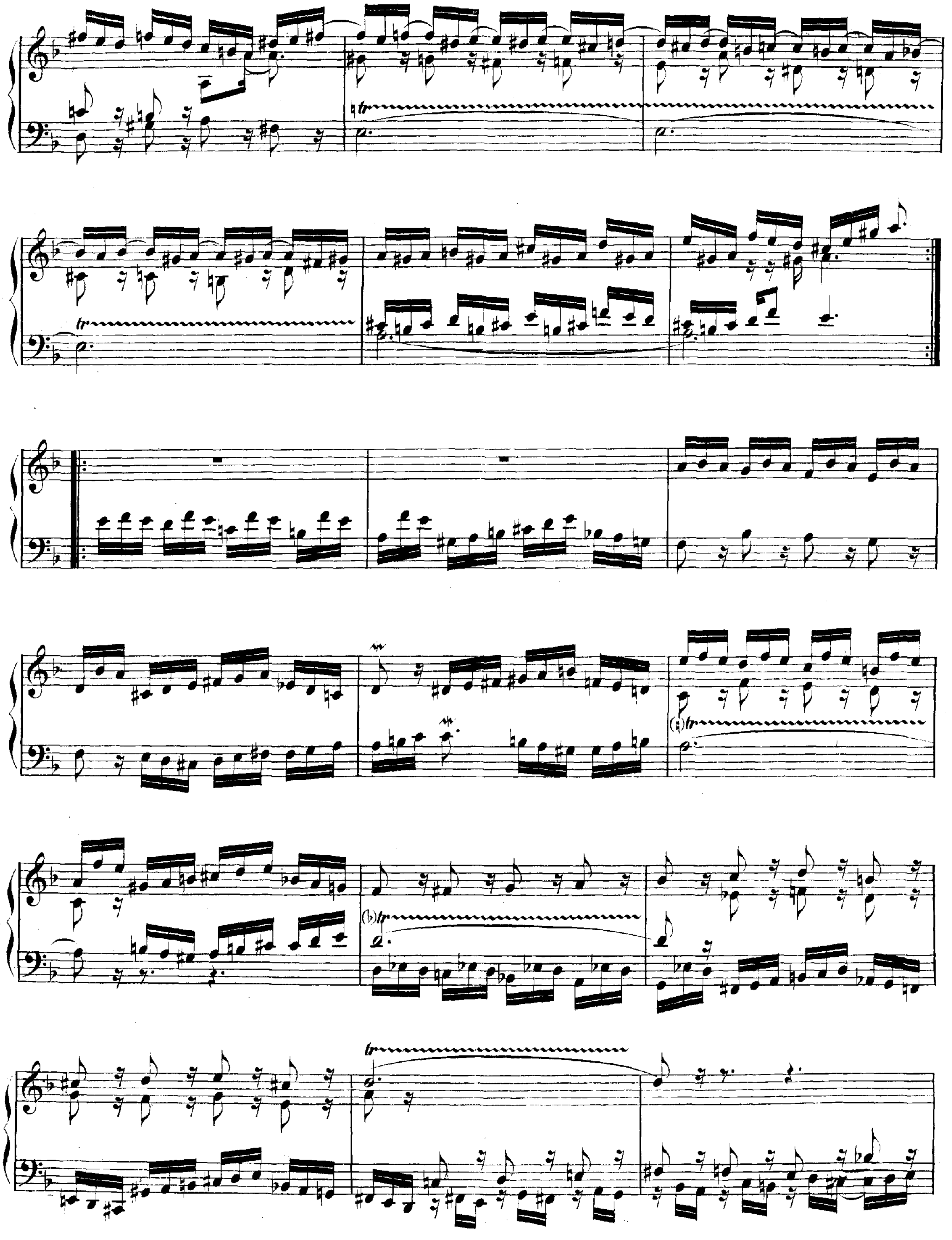
Gavotte II.

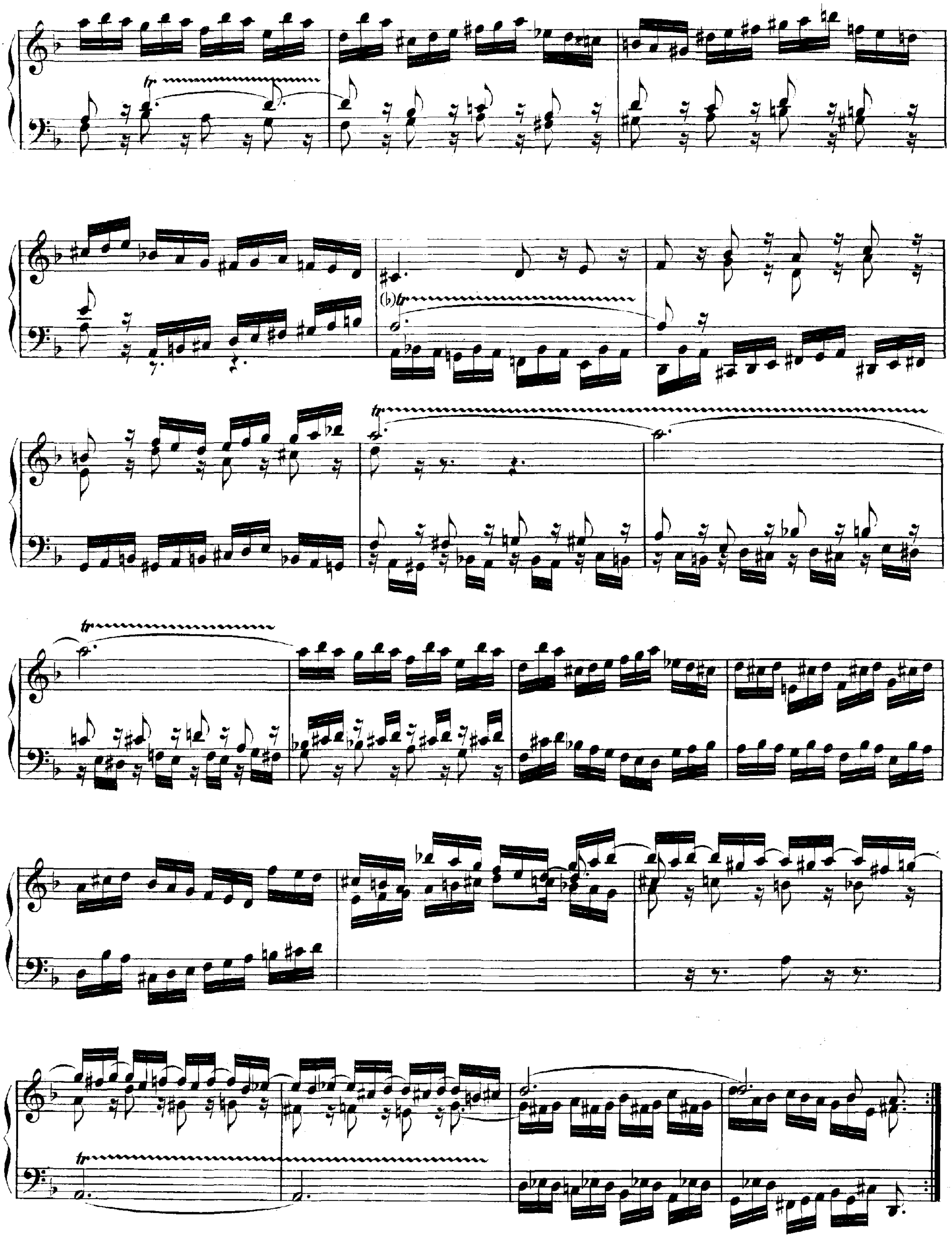


(Gavotte I. d. c.)

Gique.







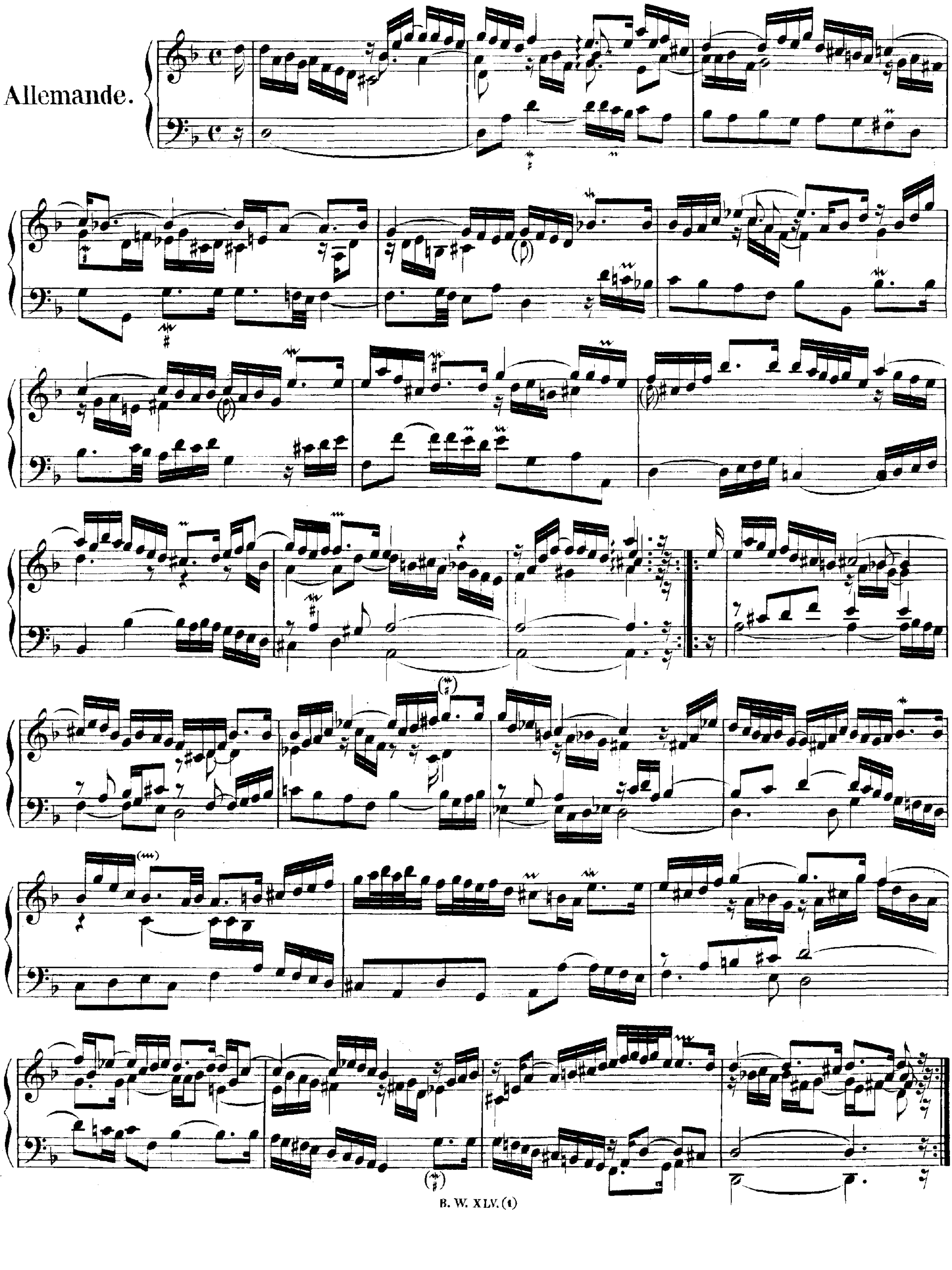
Sechs Suiten

für Clavier,

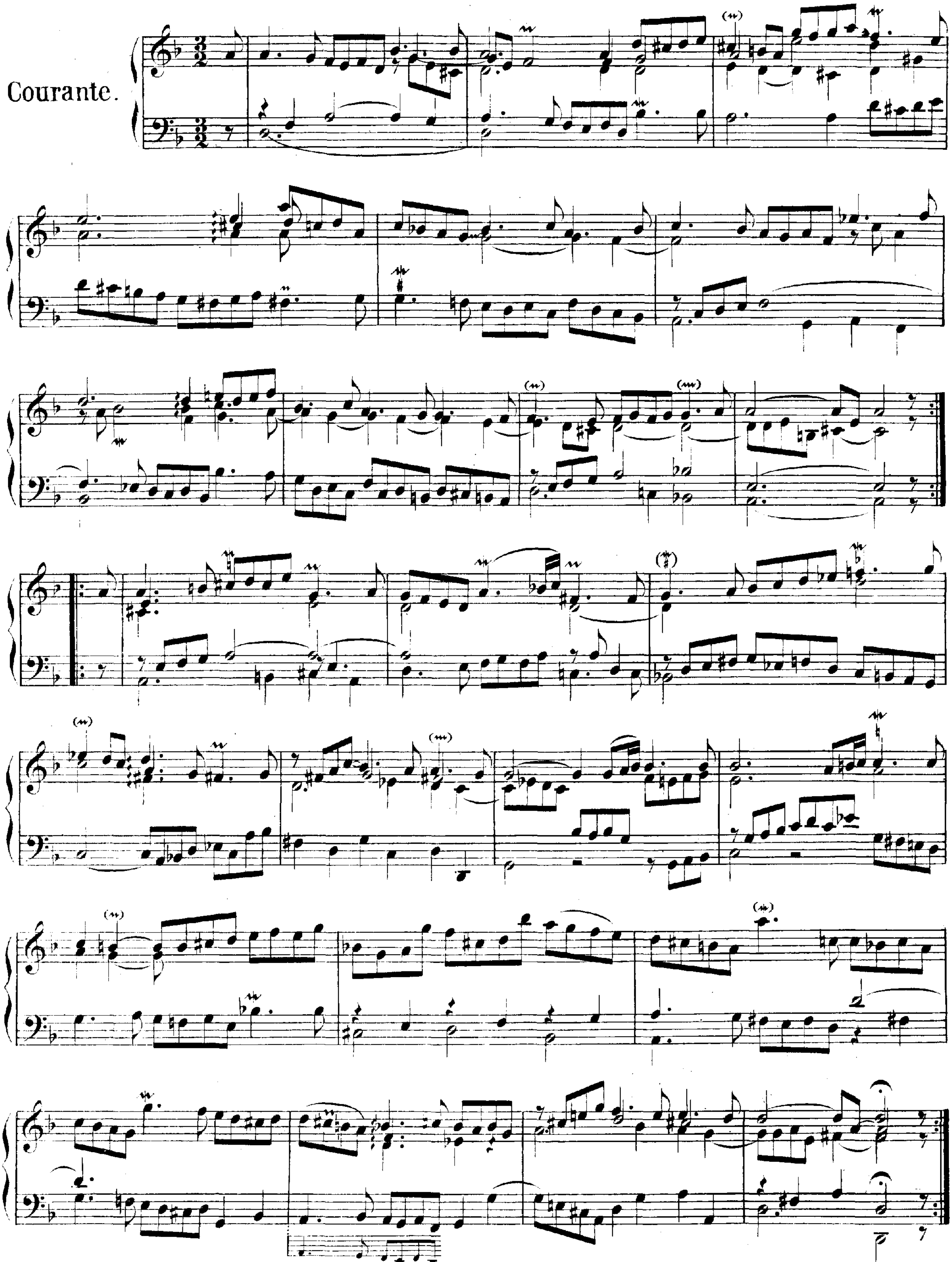
genannt Französische Suiten.

Dmoll, Cmoll, Hmoll, Es dur, G dur, E dur.

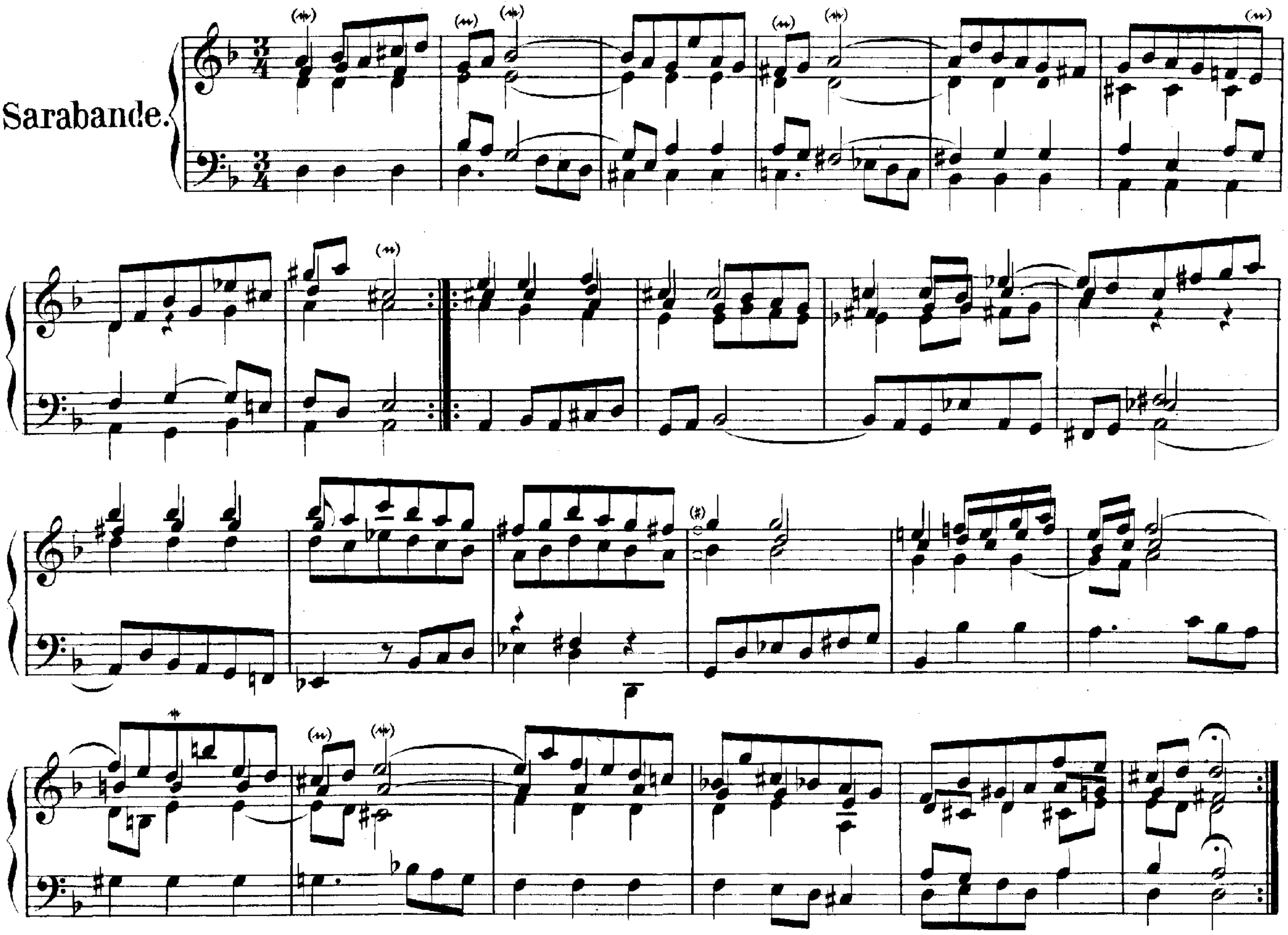
SUITE I.



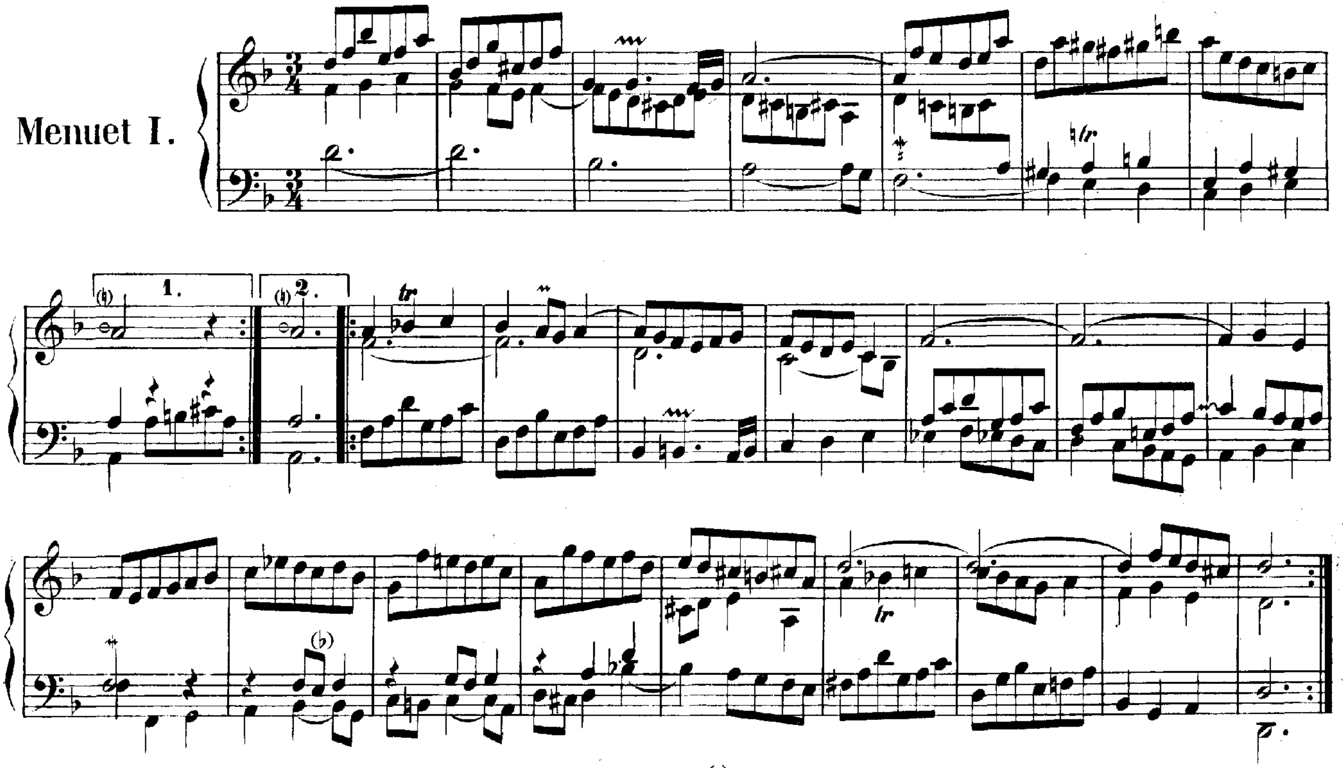
Courante.



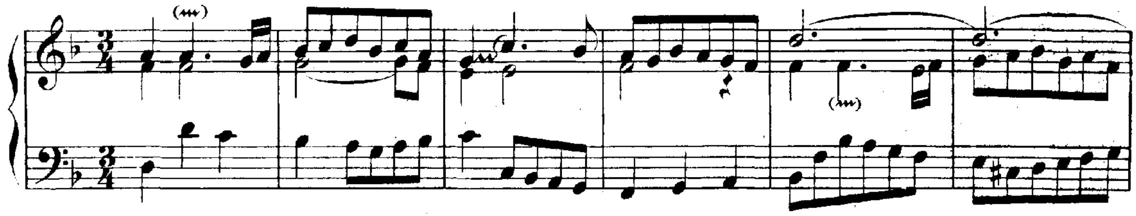
Sarabande.

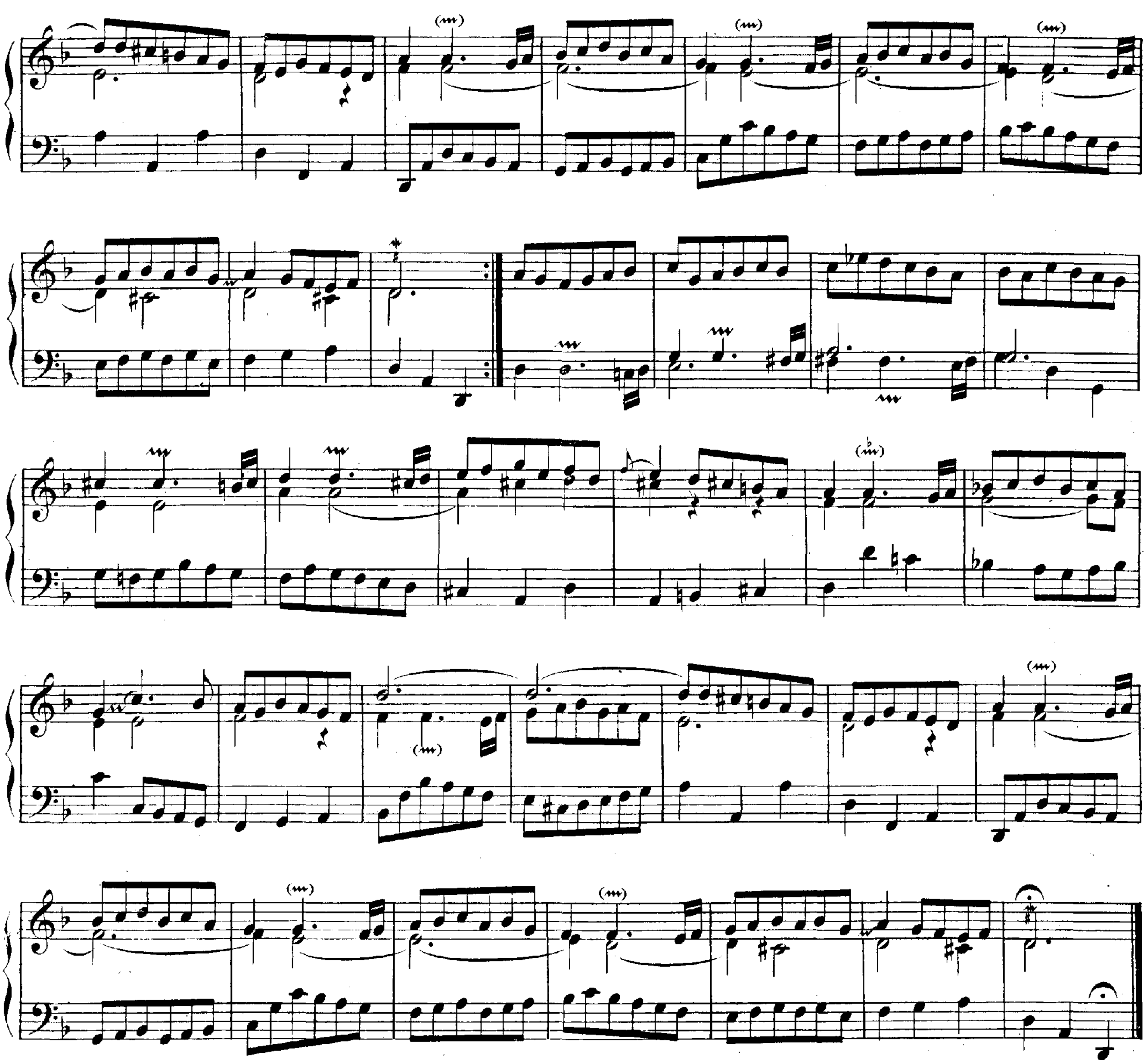


Menuet I.

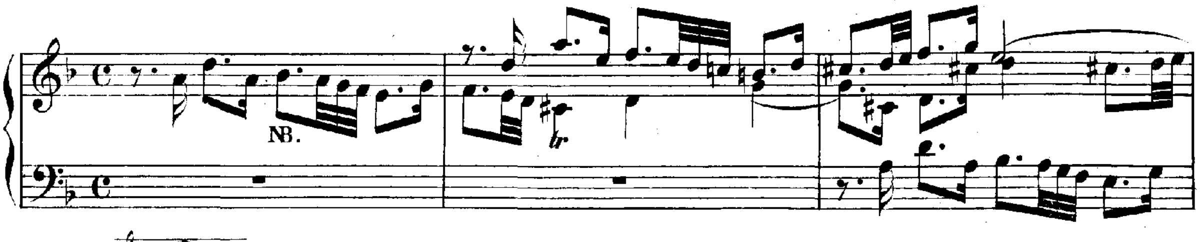


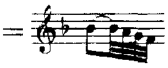
Menuet II.

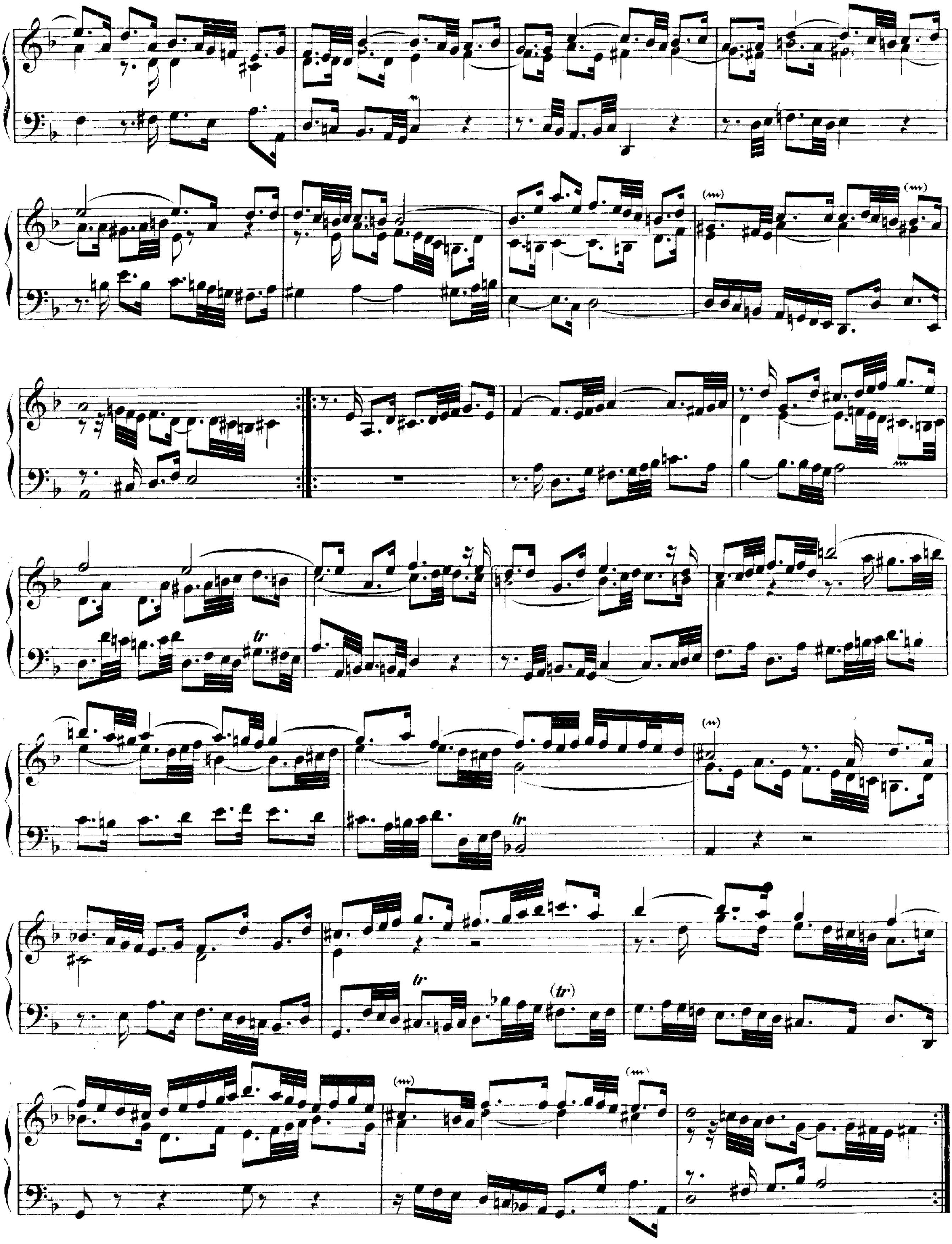




Gique.

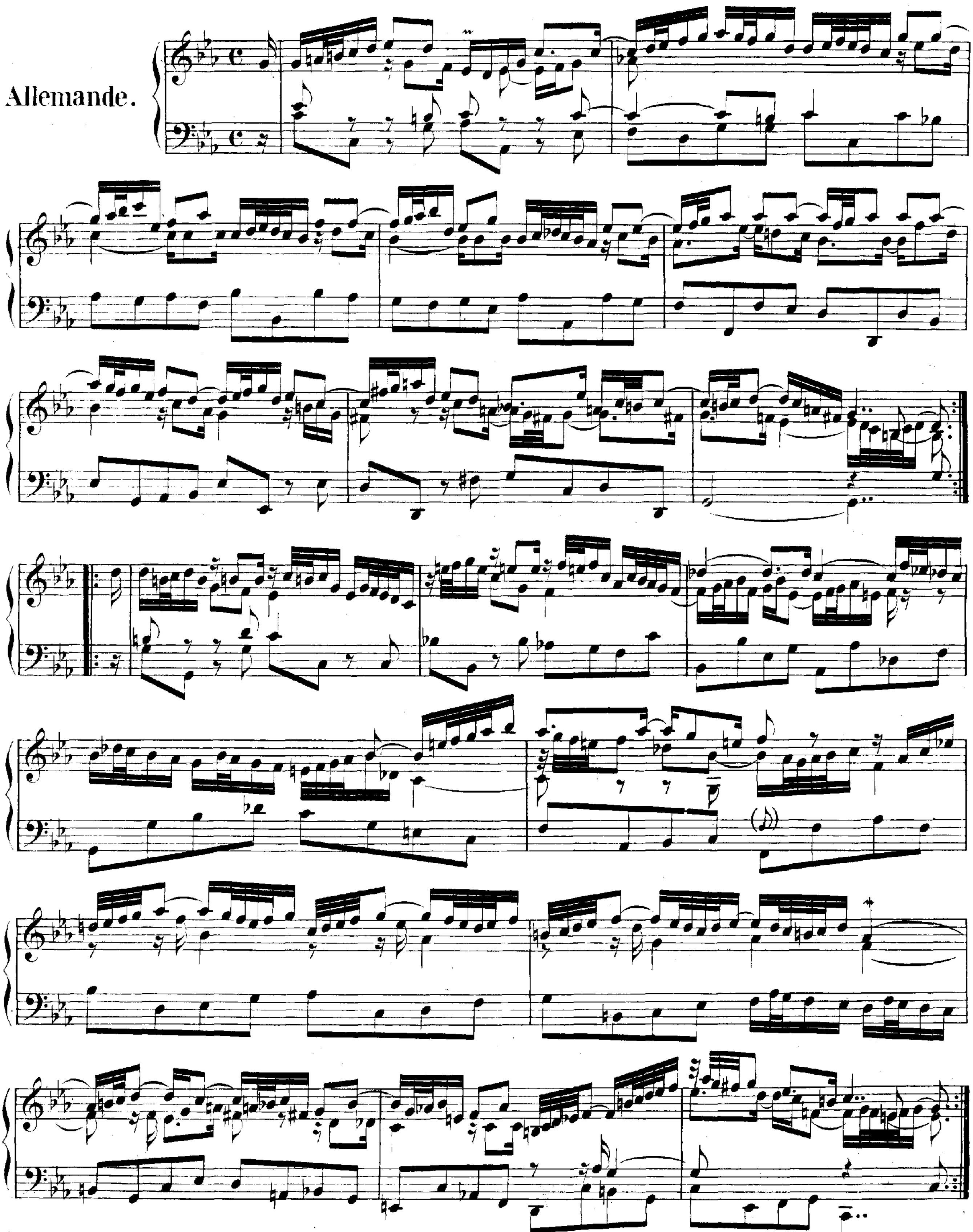


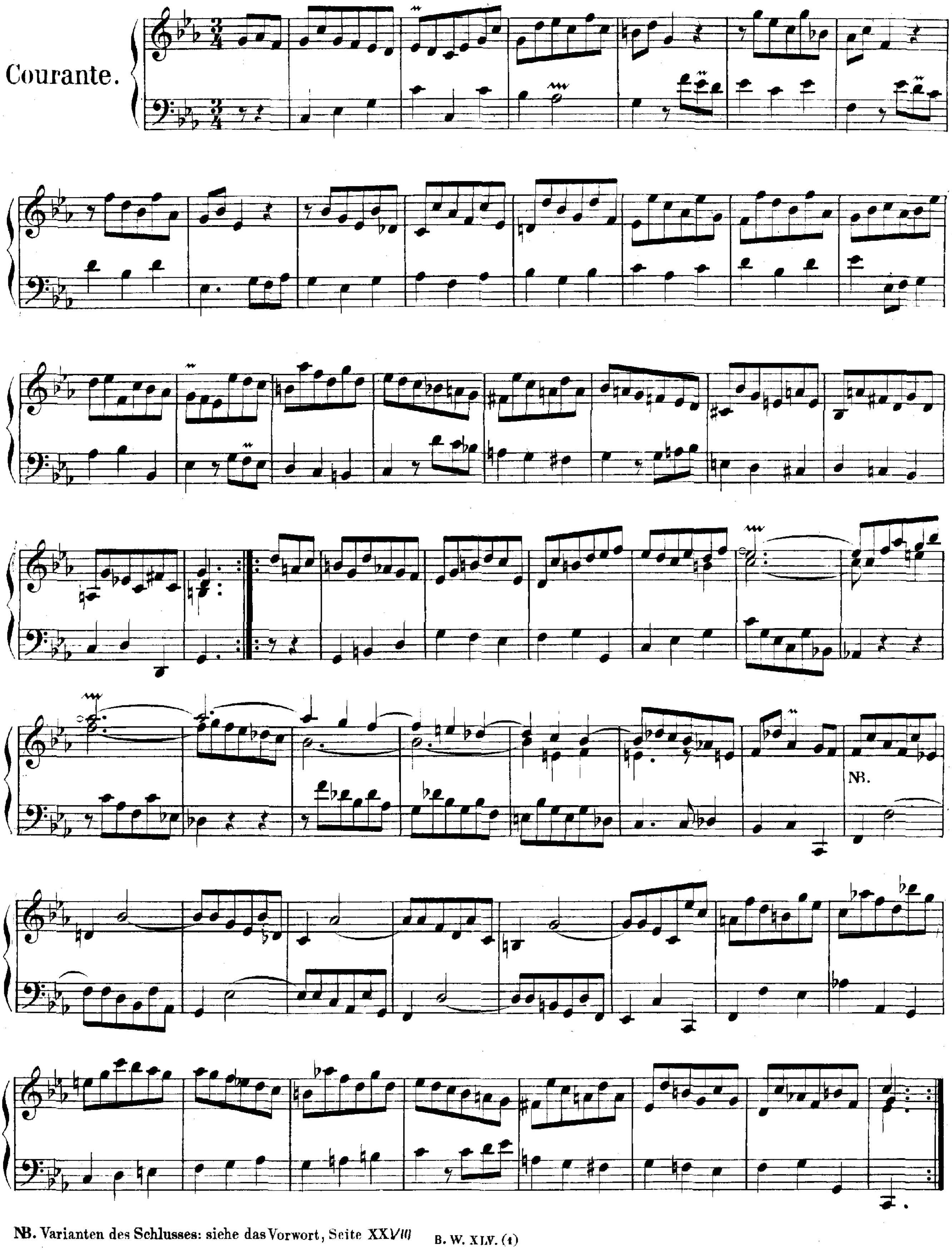
NB. Alte Schreibart = 


tr
(tr)

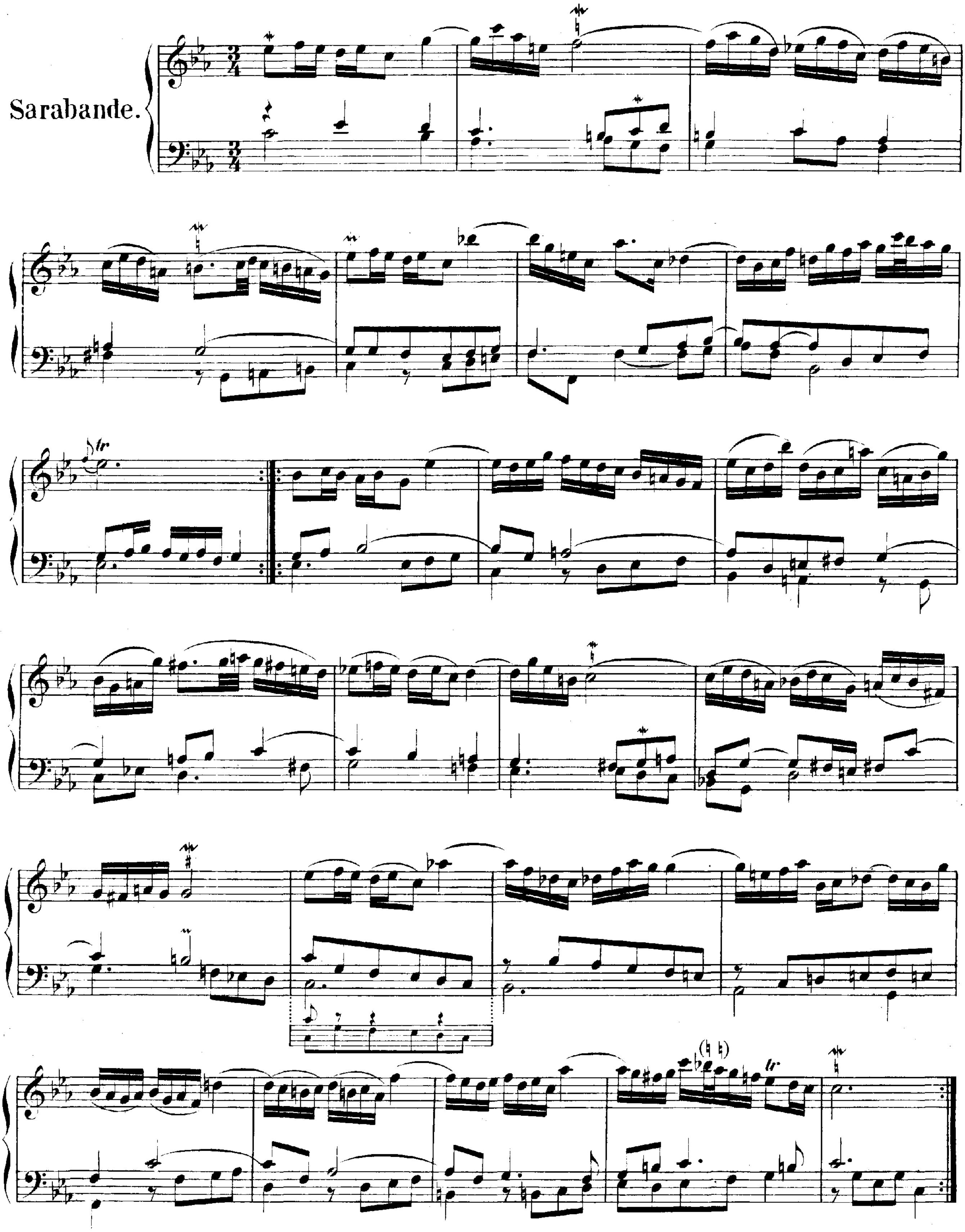
SUITE II.

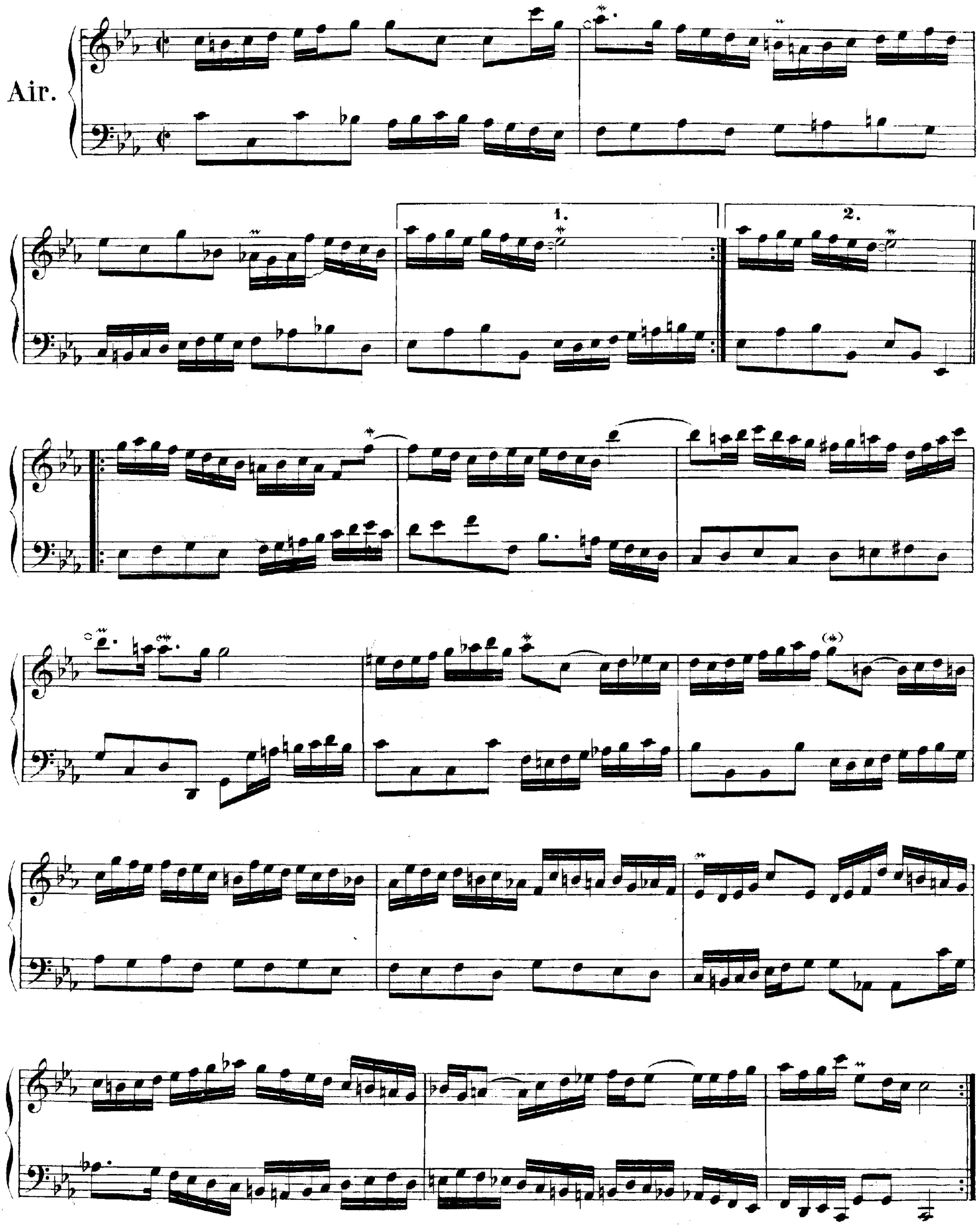
Allemande.

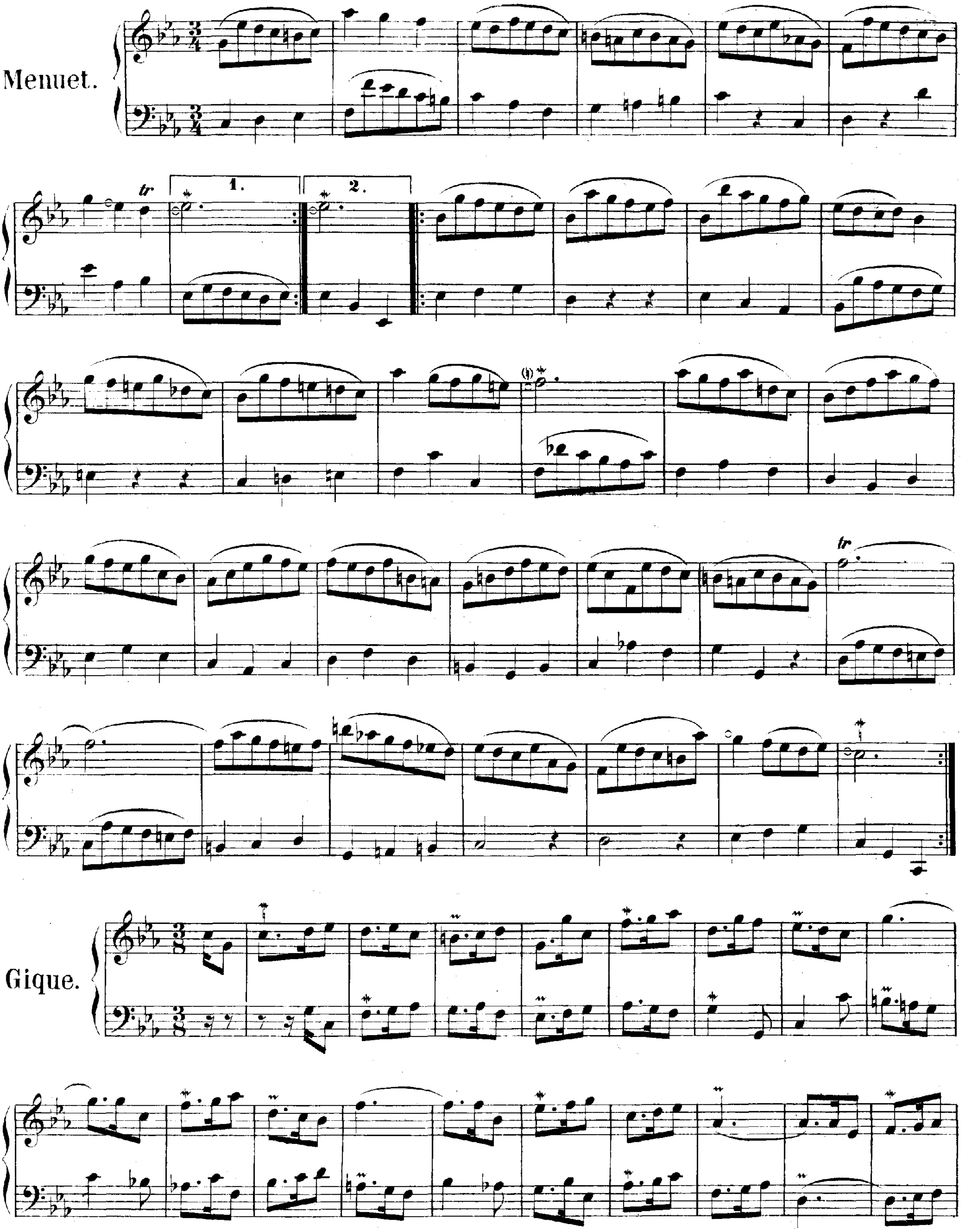


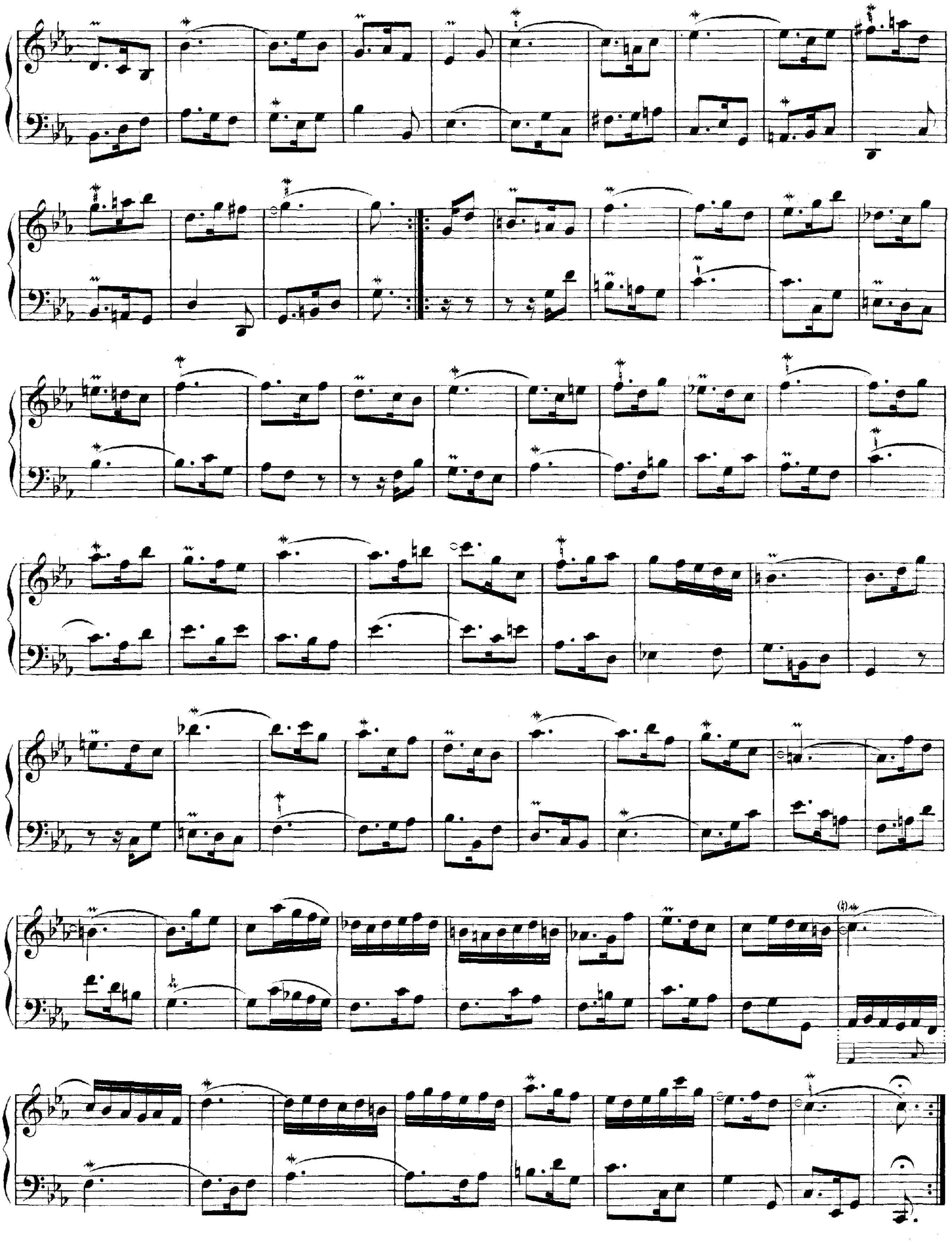


NB. Varianten des Schlusses: siehe das Vorwort, Seite XXVIII


Sarabande.

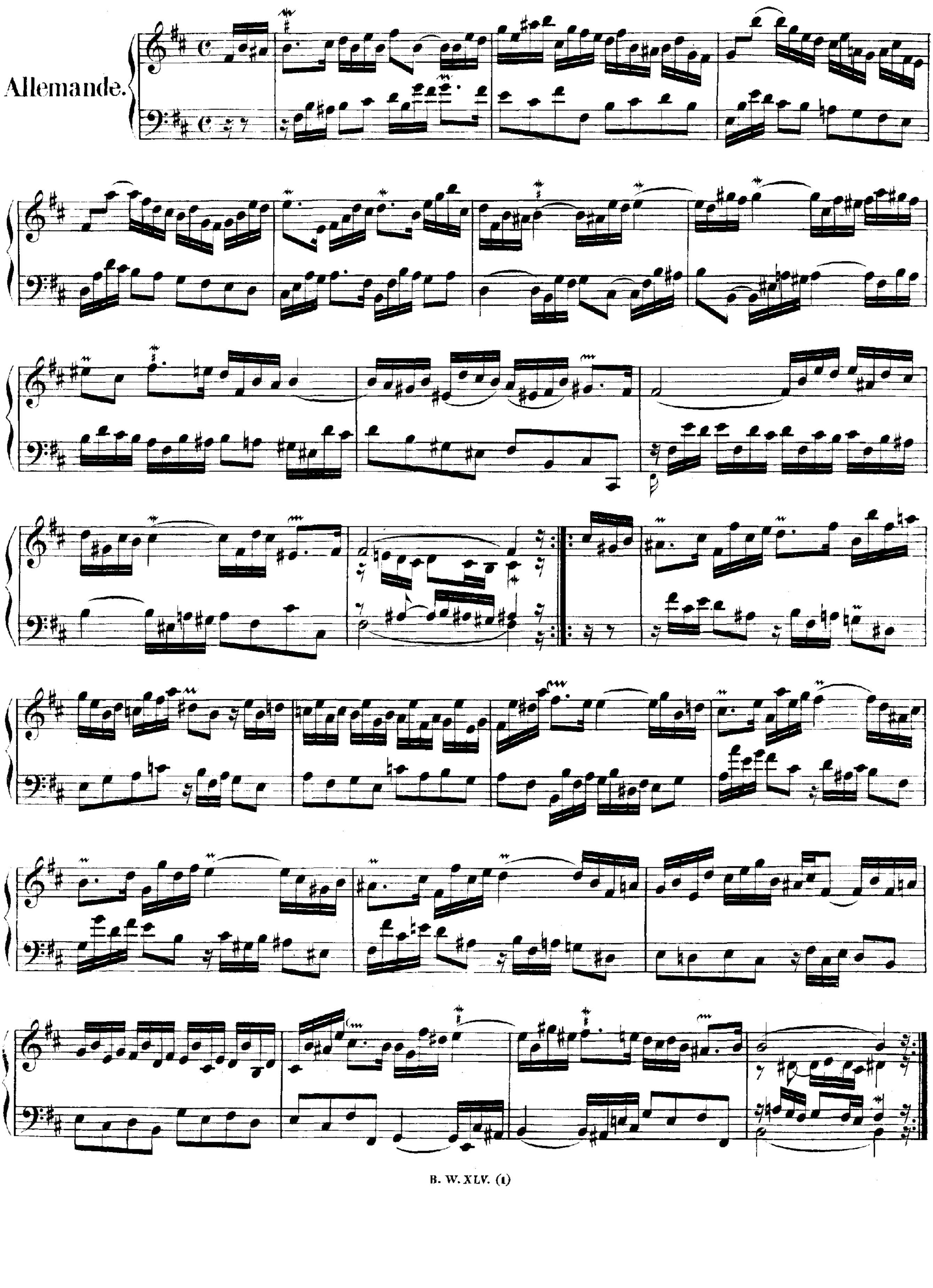

Air.
1.
2.

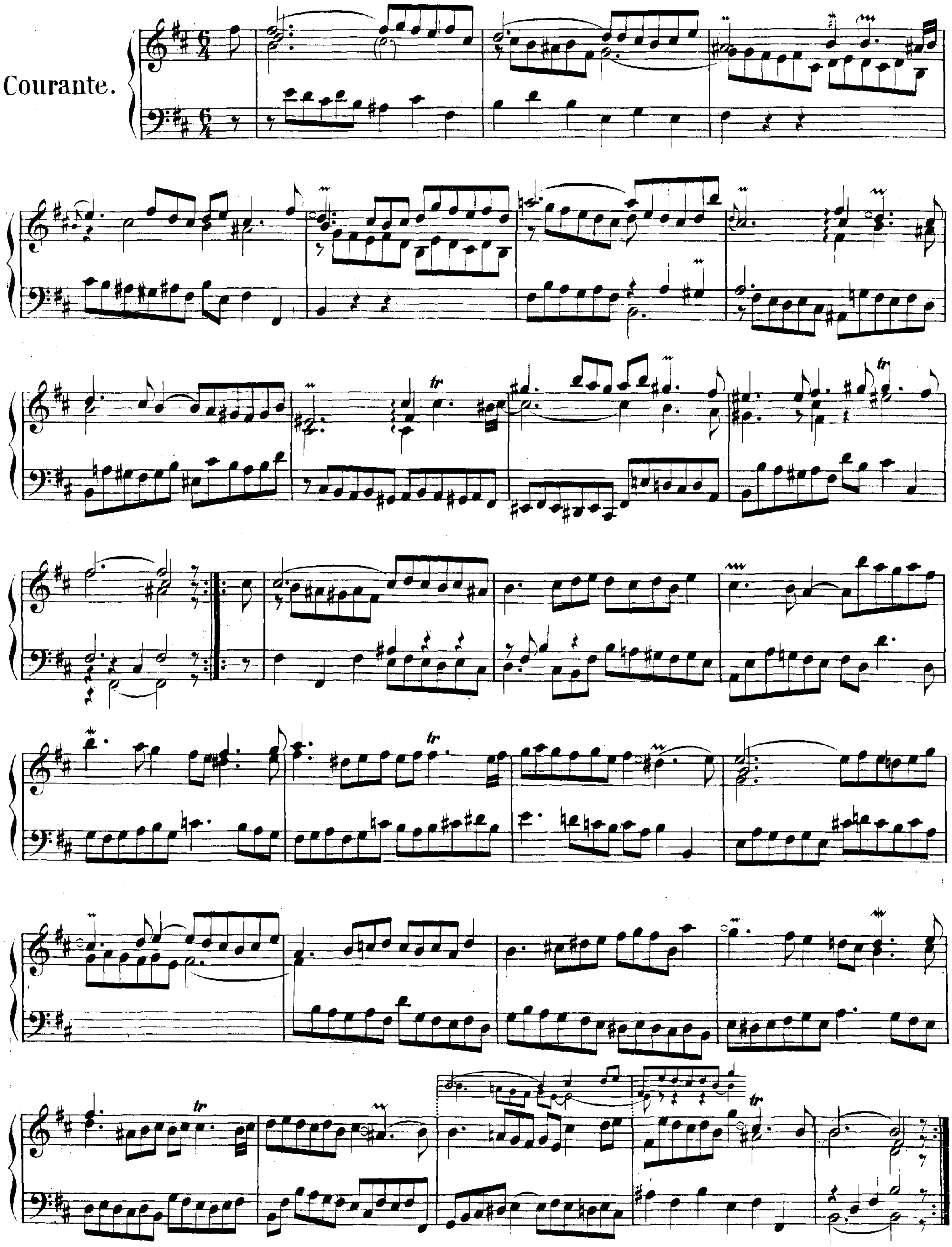

Menuet.
tr
1.
2.
tr
Gique.



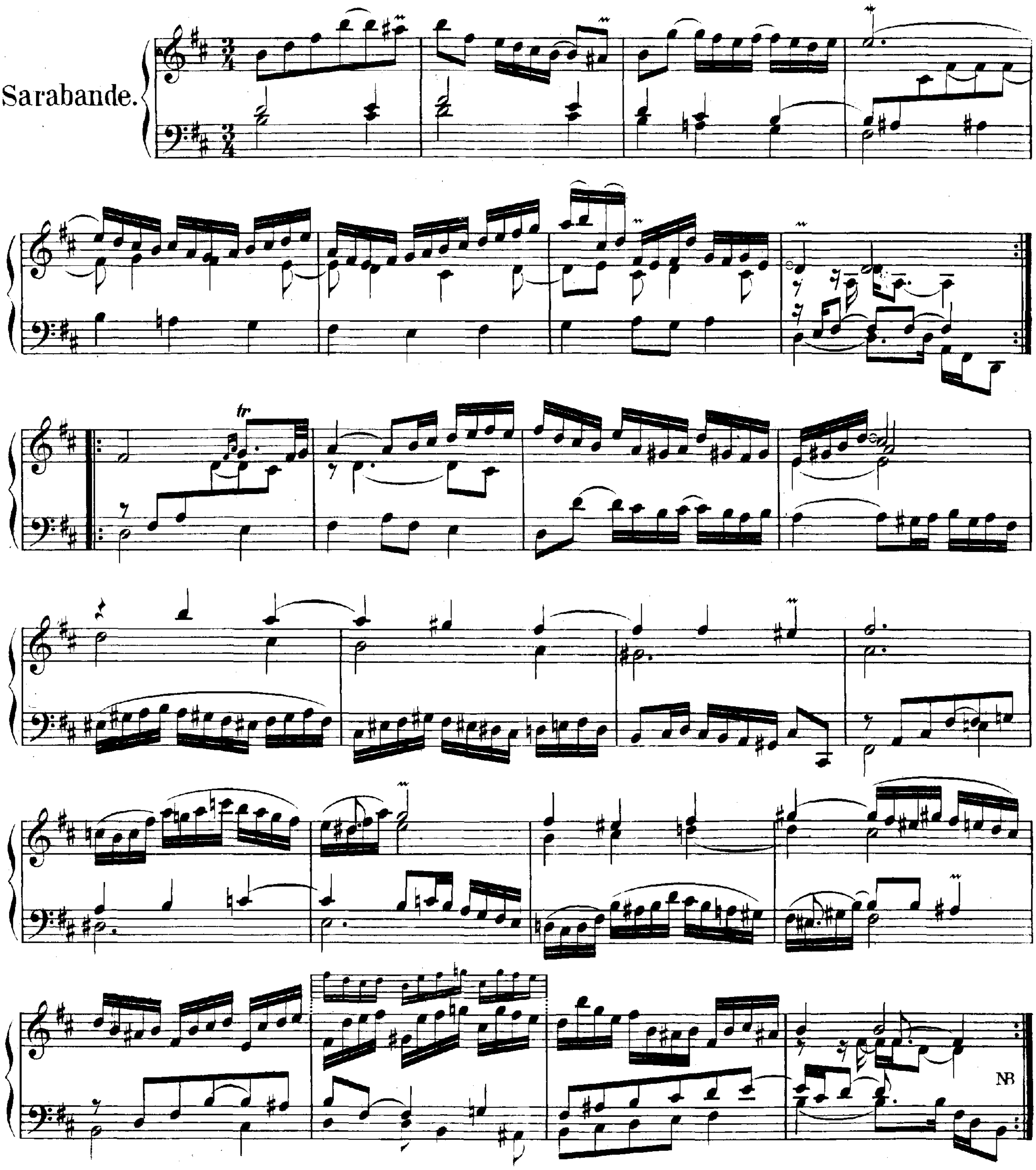
SUITE III.

Allemande.

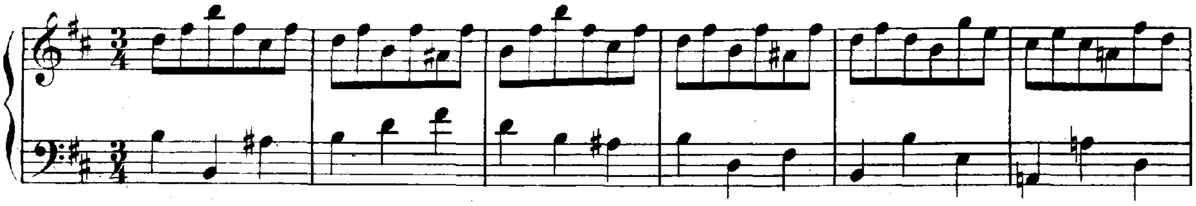



Courante.
tr

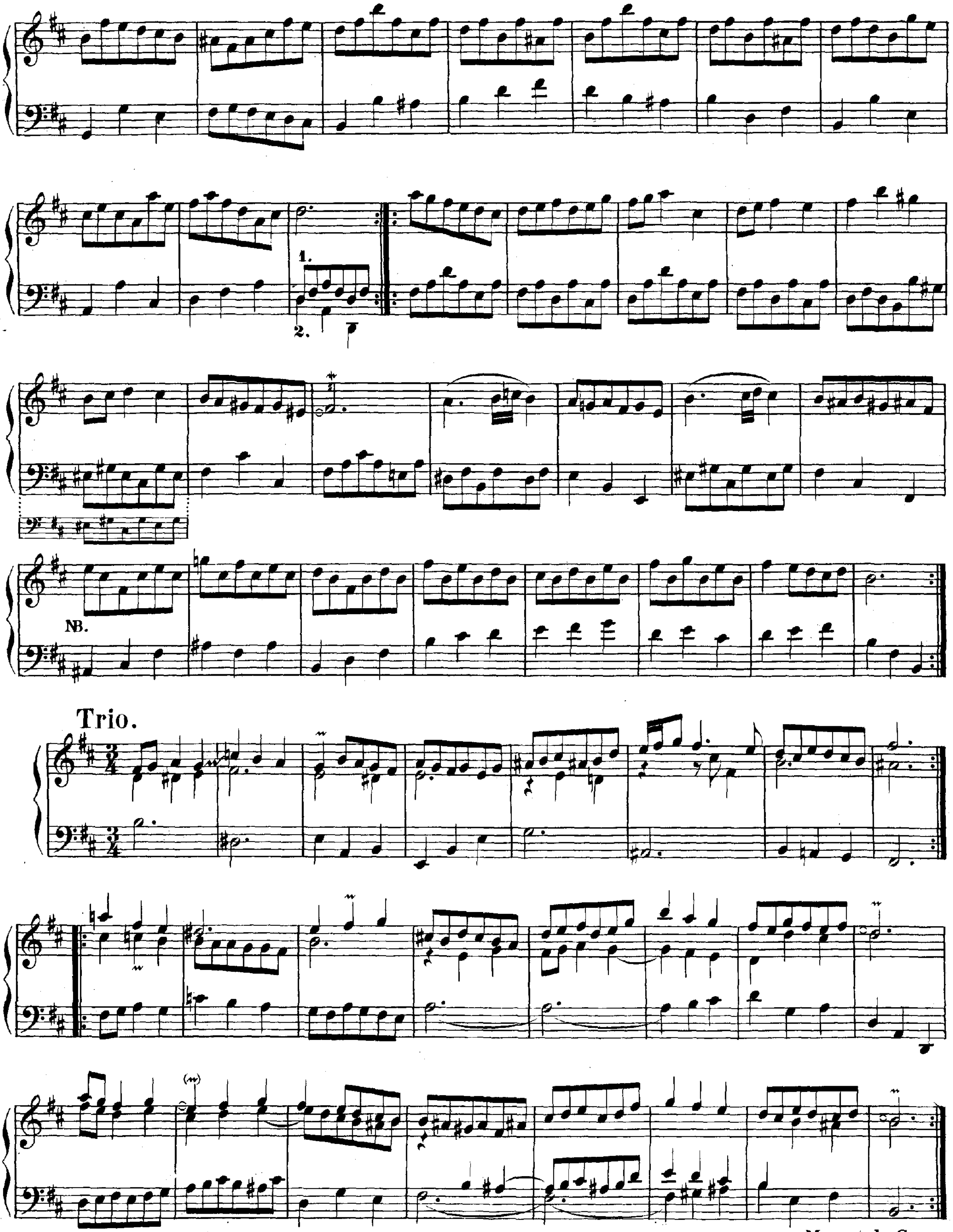
Sarabande.



Menuet.



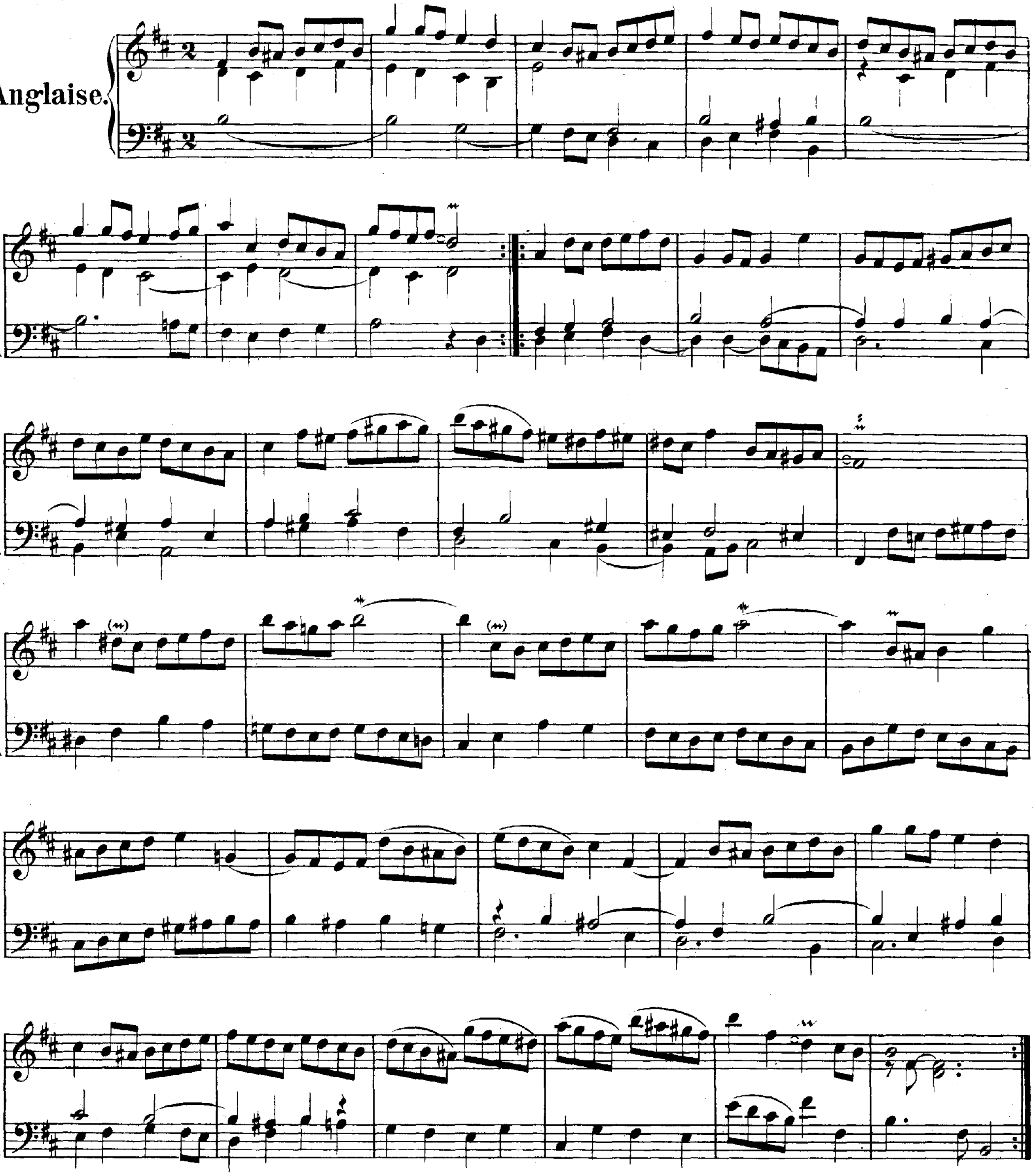
NB. Hier folgt mehrfach erst die Anglaise Seite 104.



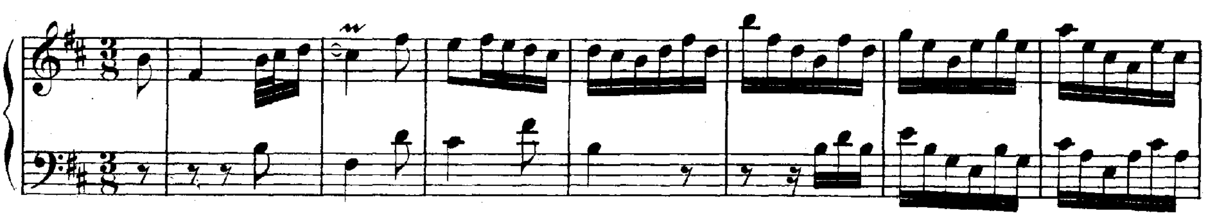
Menuet da Capo.

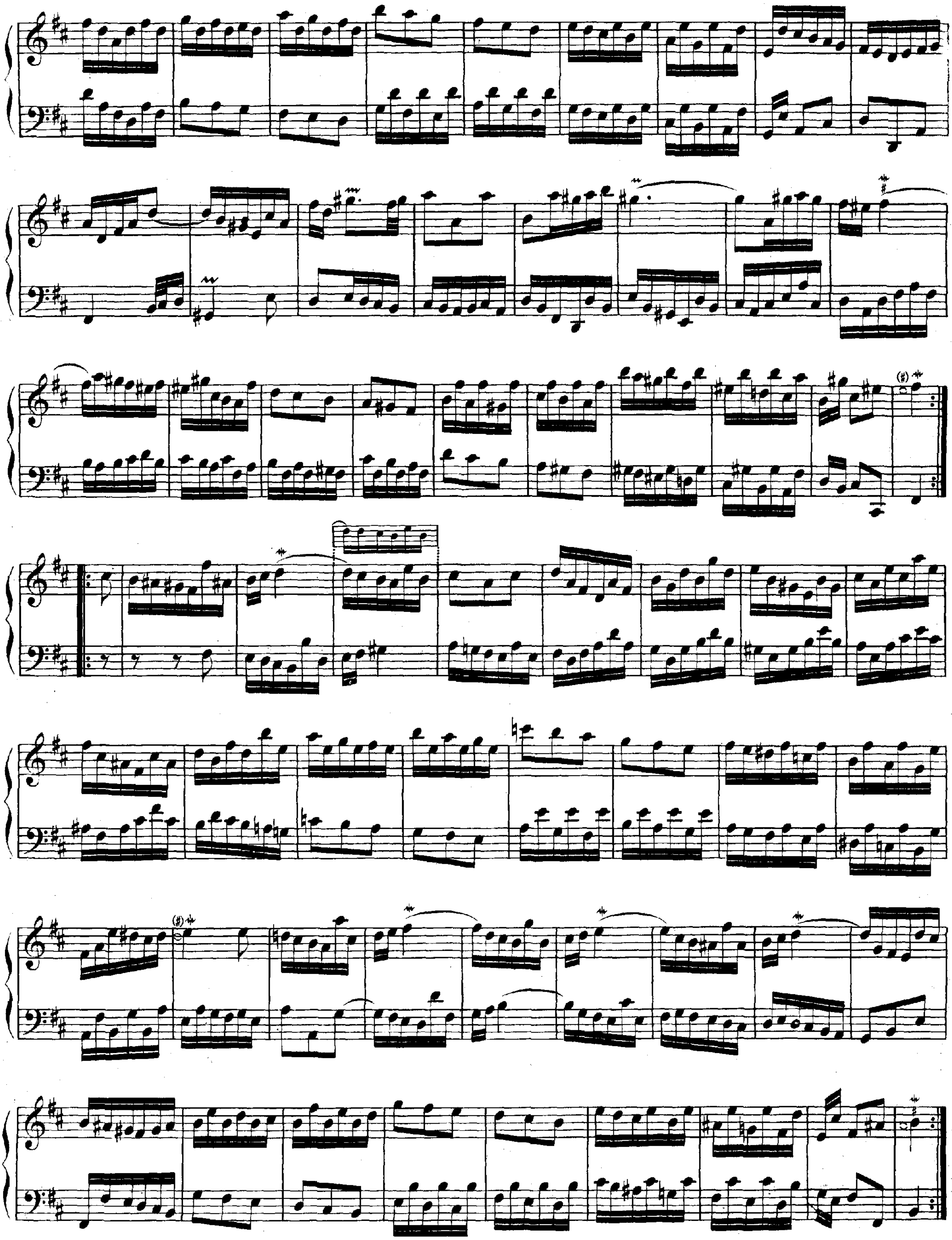
NB. Variante des Schlusses: siehe das Vorwort, Seite XXIV.

Anglaise.



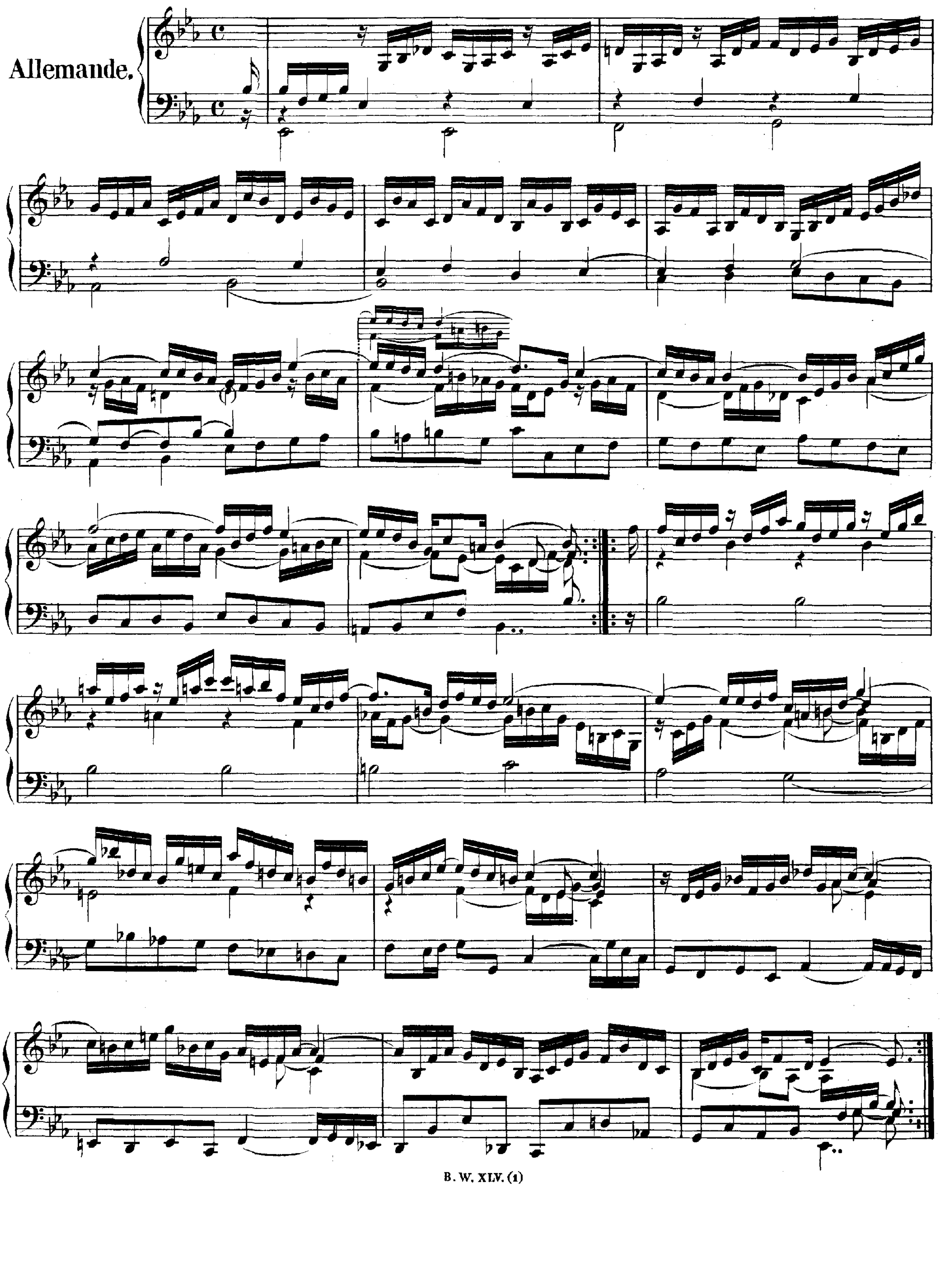
Gique.

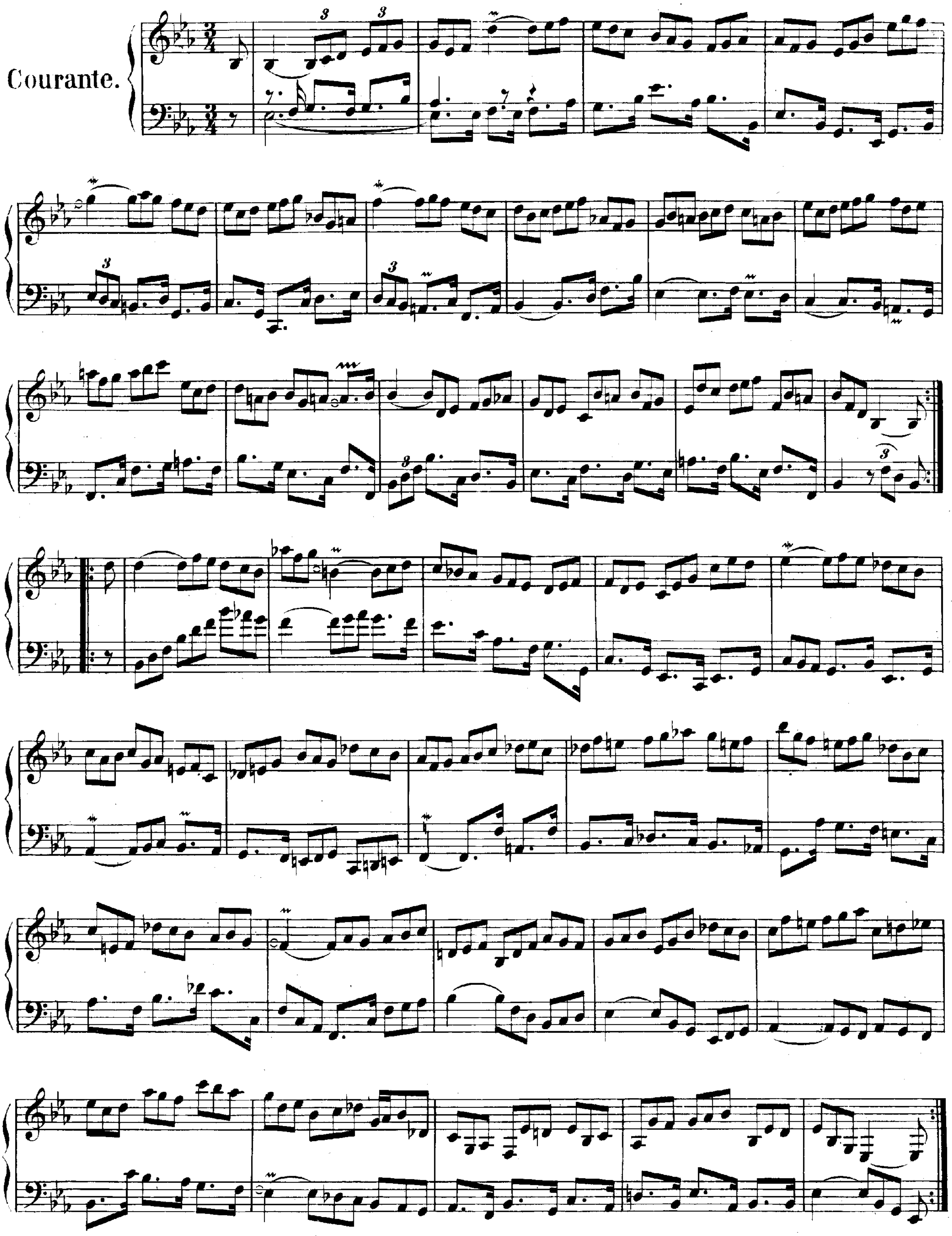




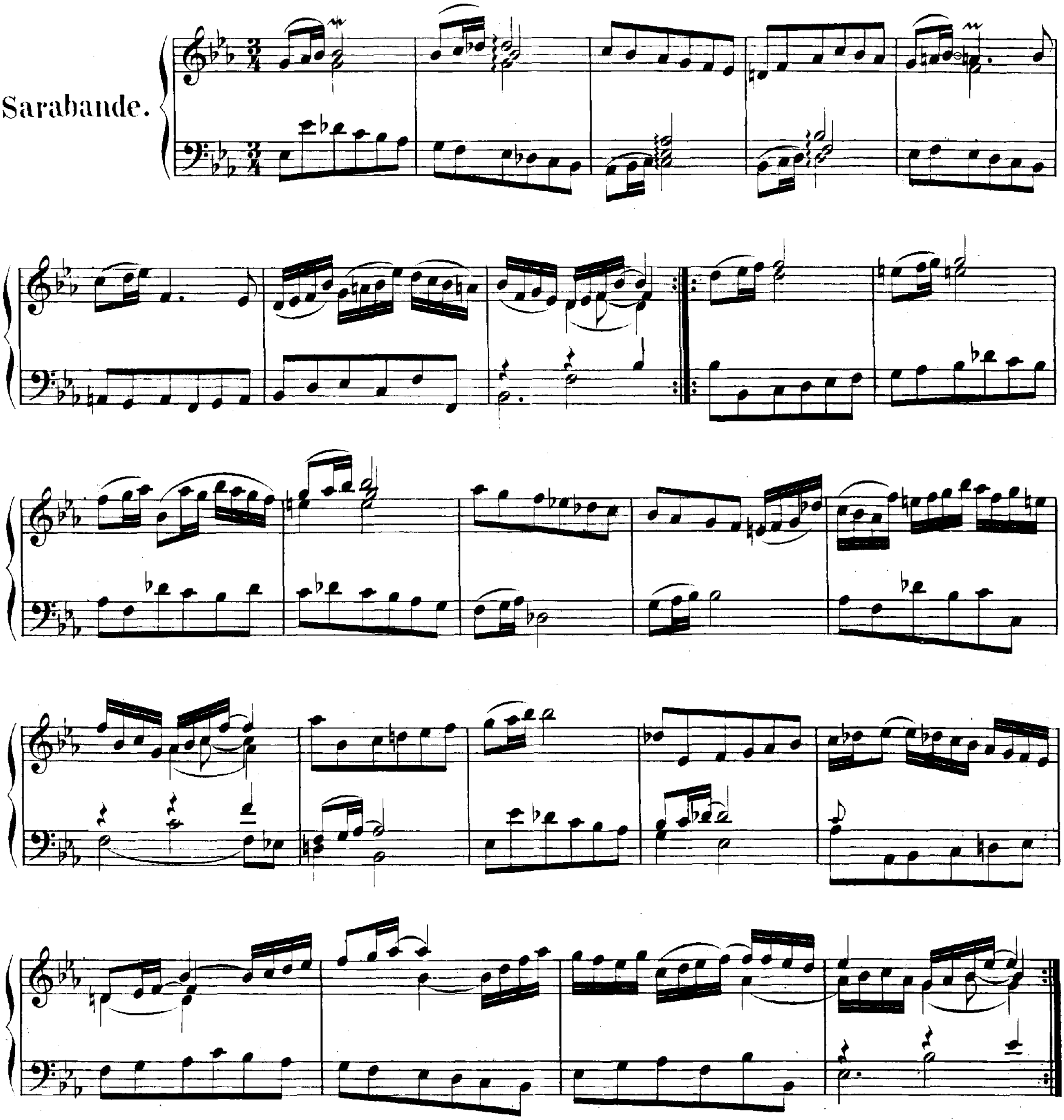
SUITE IV.

Allemande.

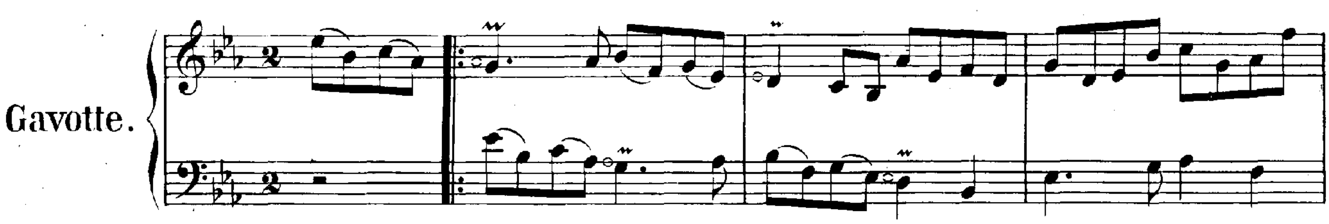


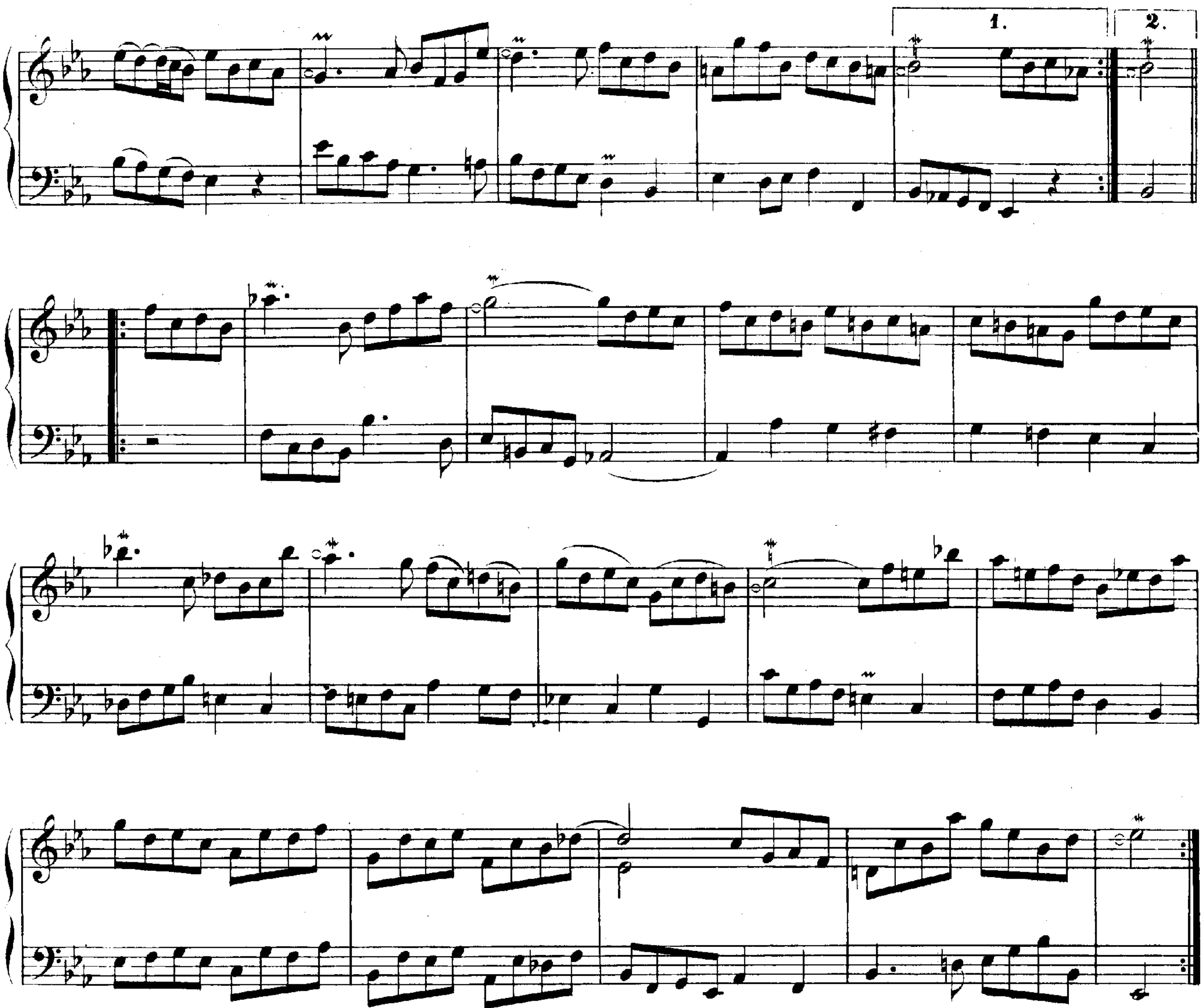

Courante.

Sarabande.



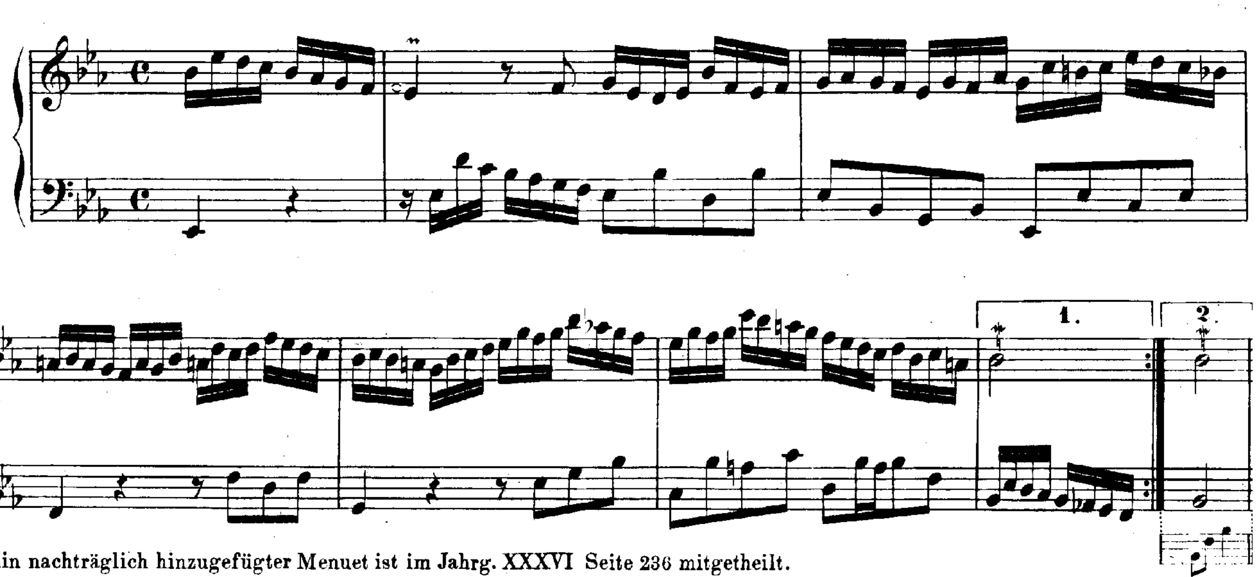
Gavotte.



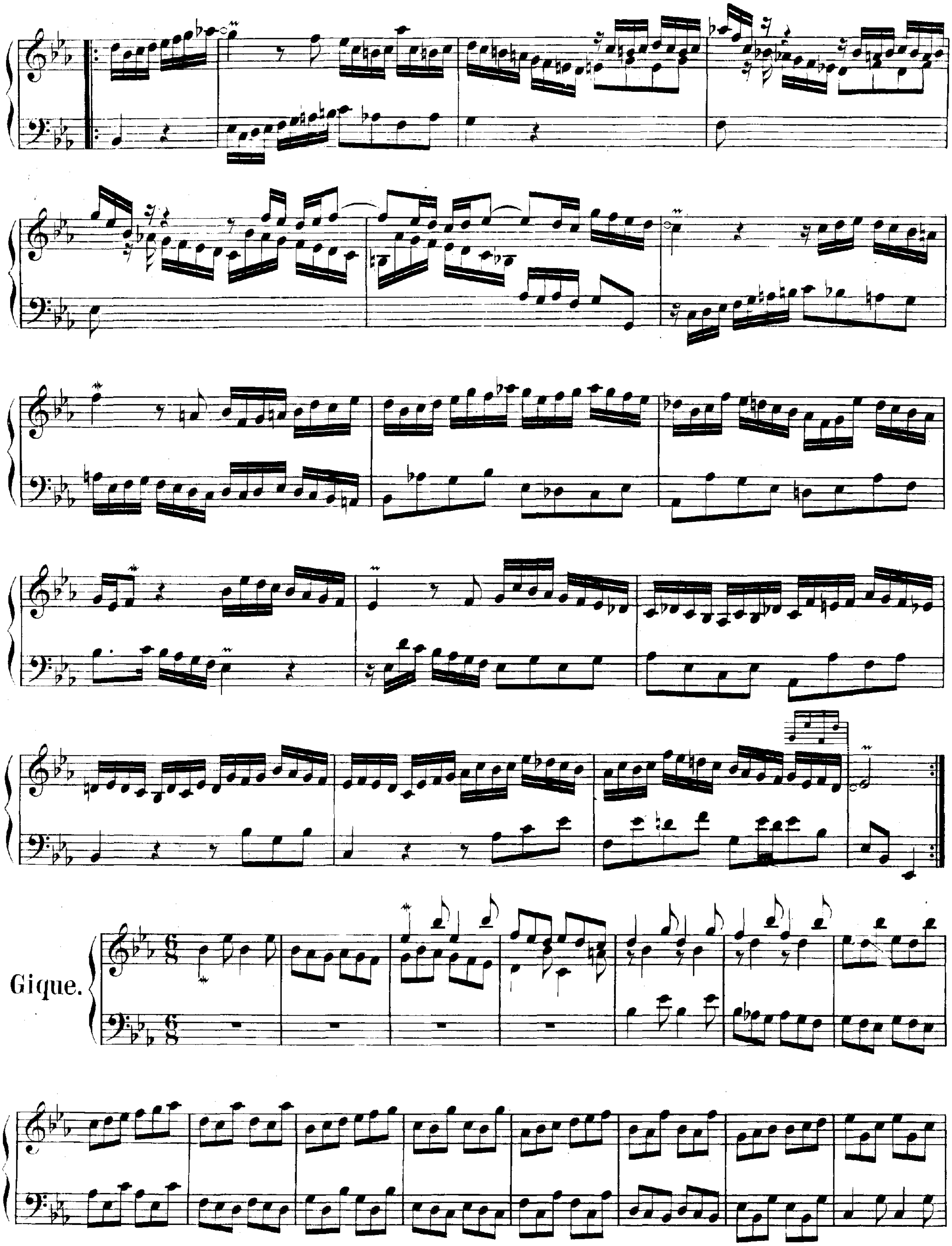


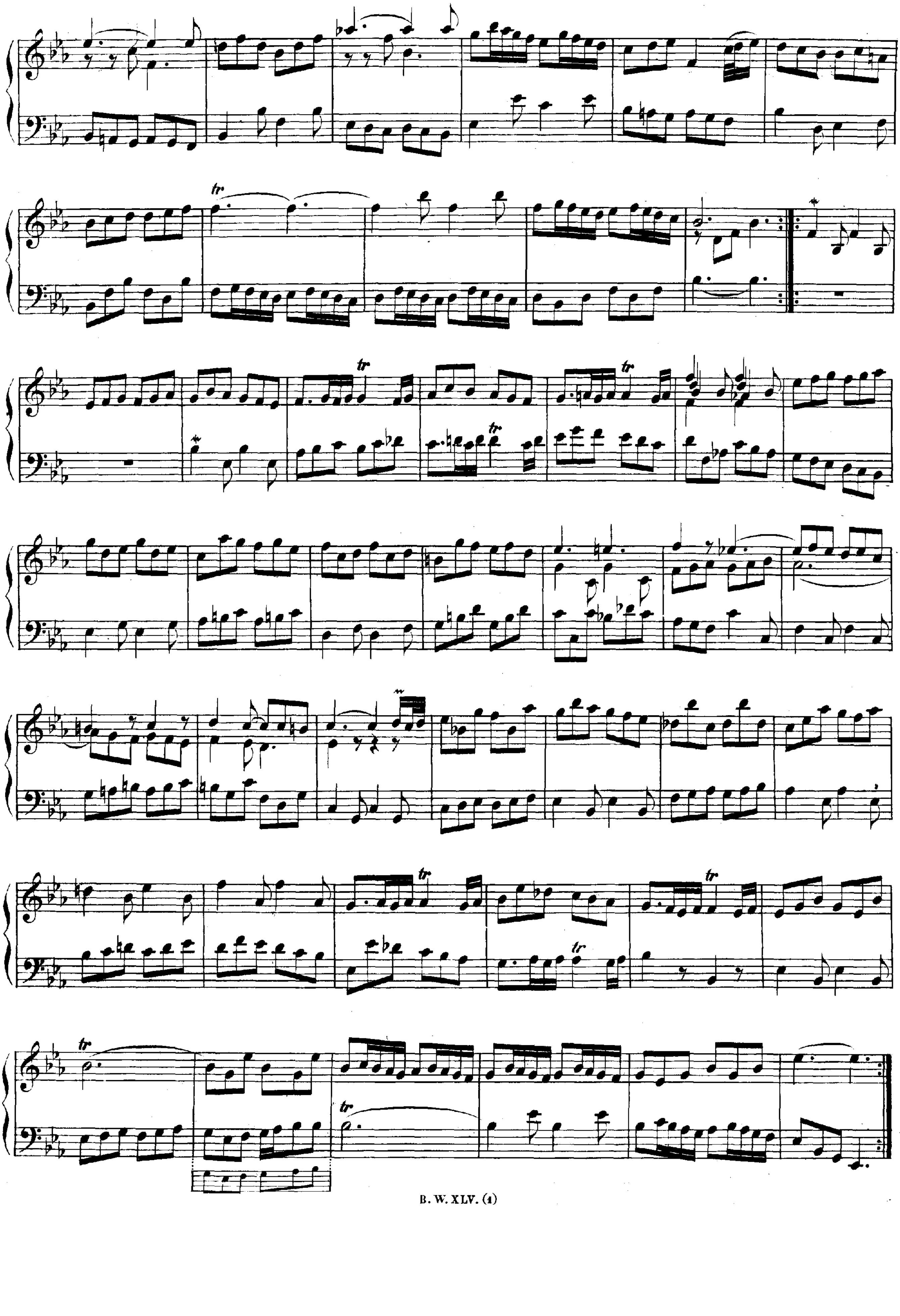
NB.

Air.



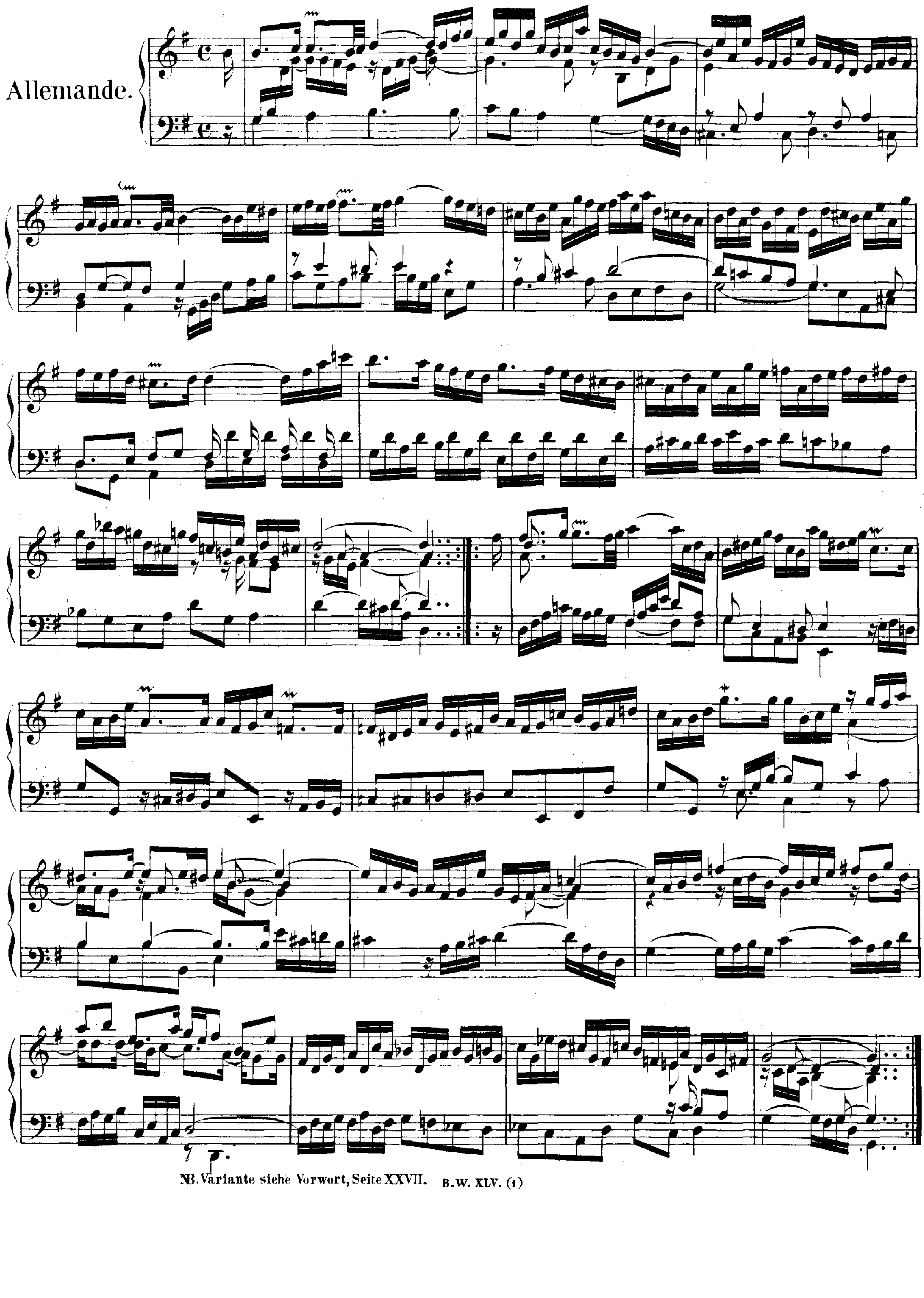
NB. Ein nachträglich hinzugefügter Menuet ist im Jahrg. XXXVI Seite 236 mitgetheilt.


Gique.

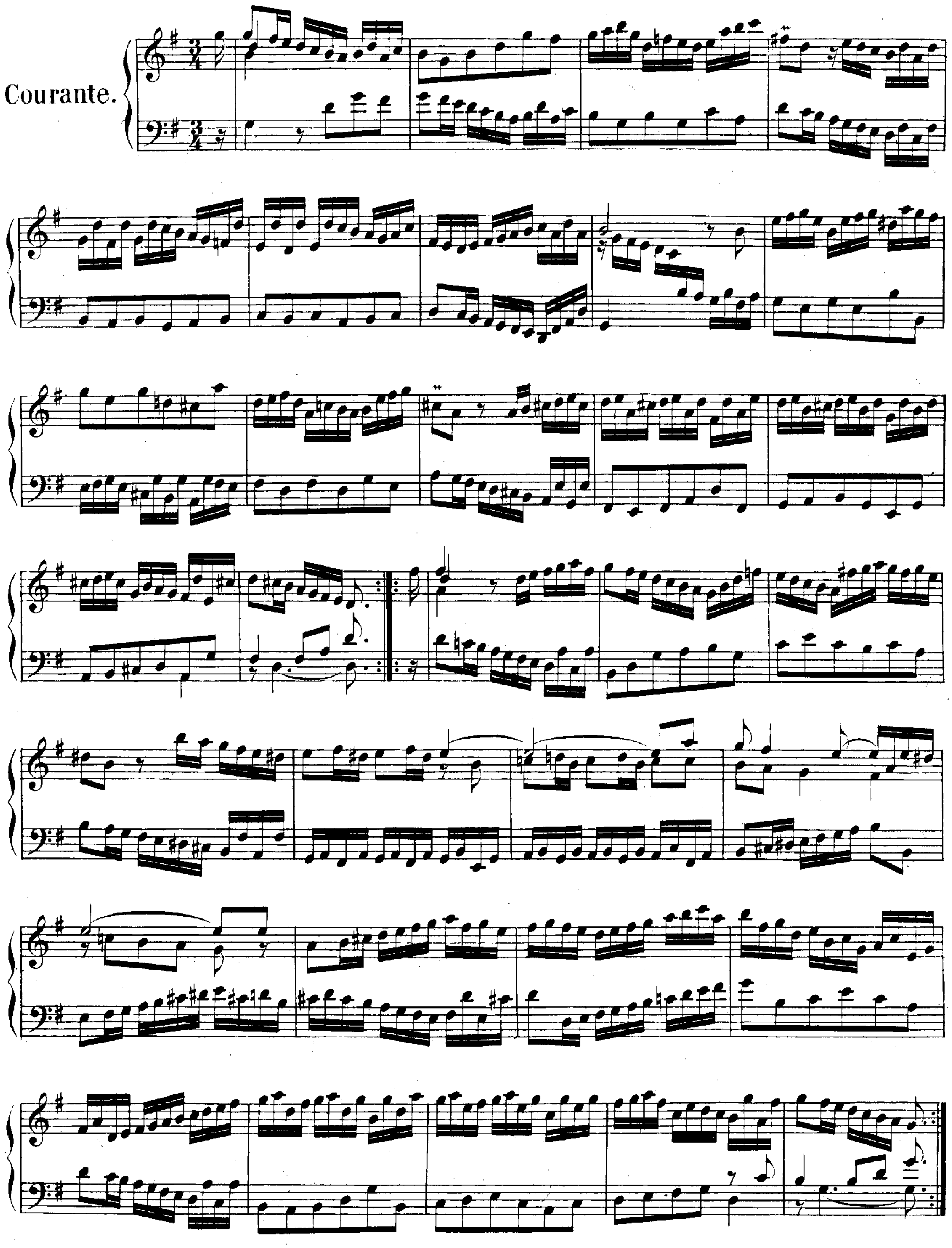


SUITE V.

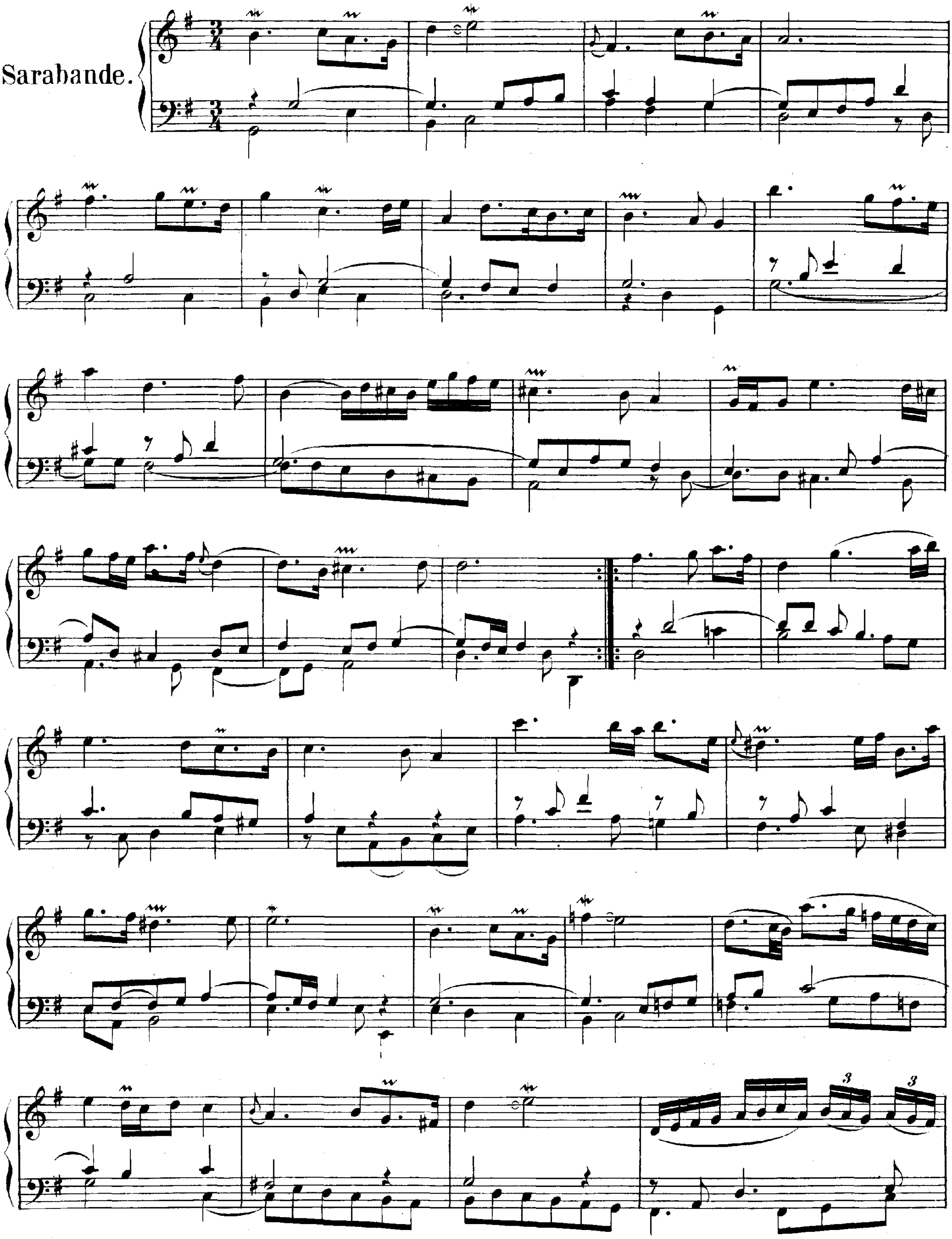
Allemande.

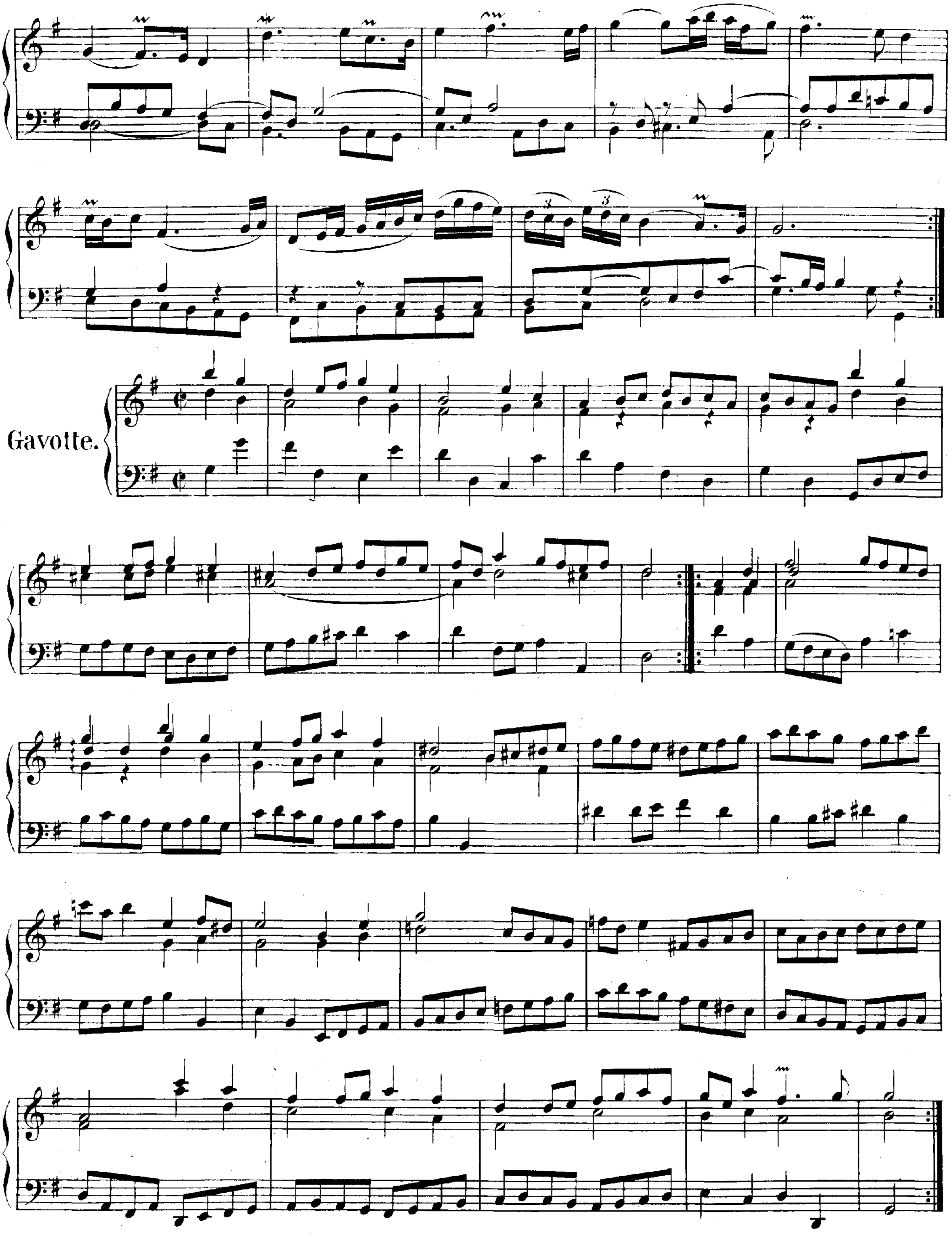


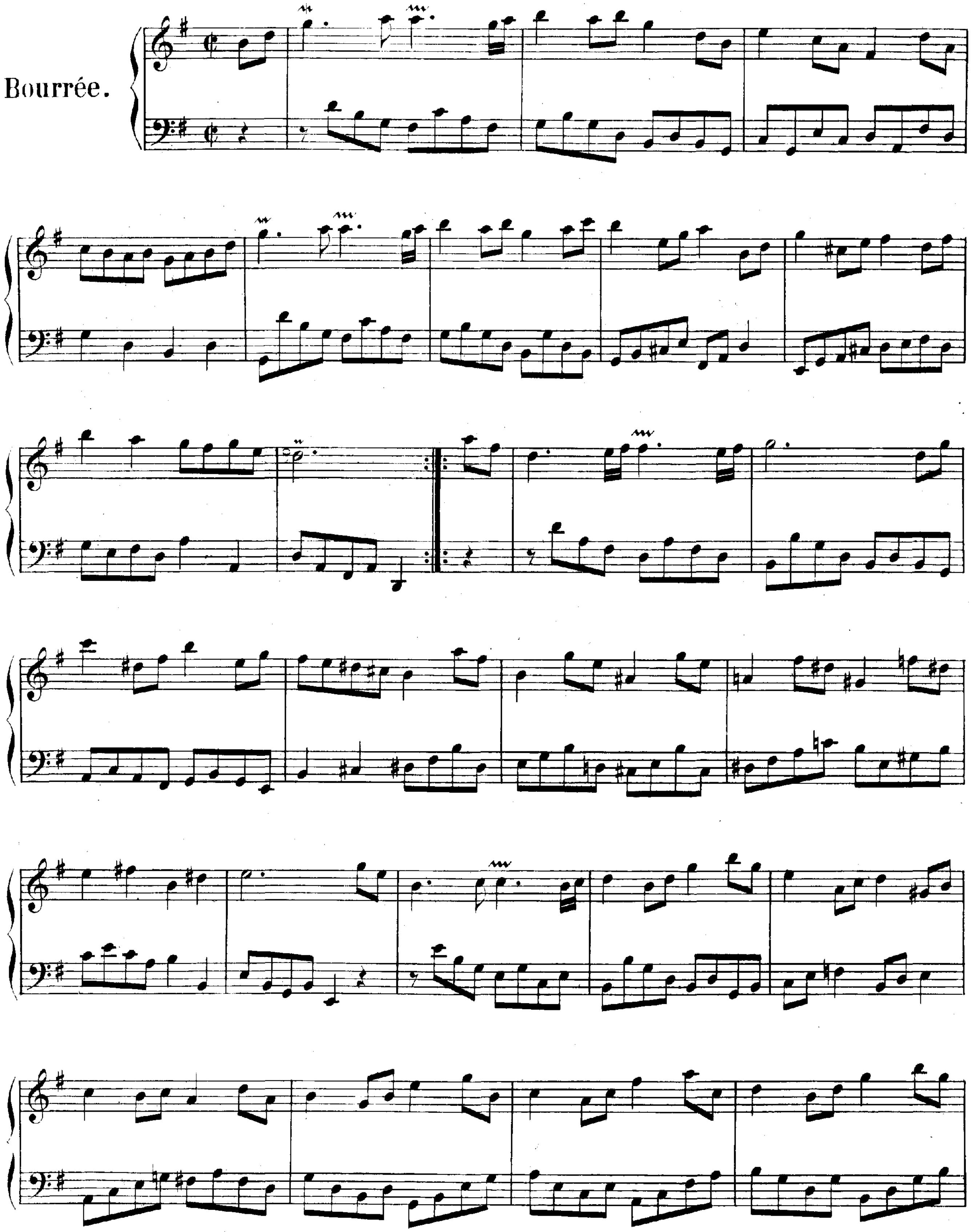
N.B. Variante siehe Vorwort, Seite XXVII.

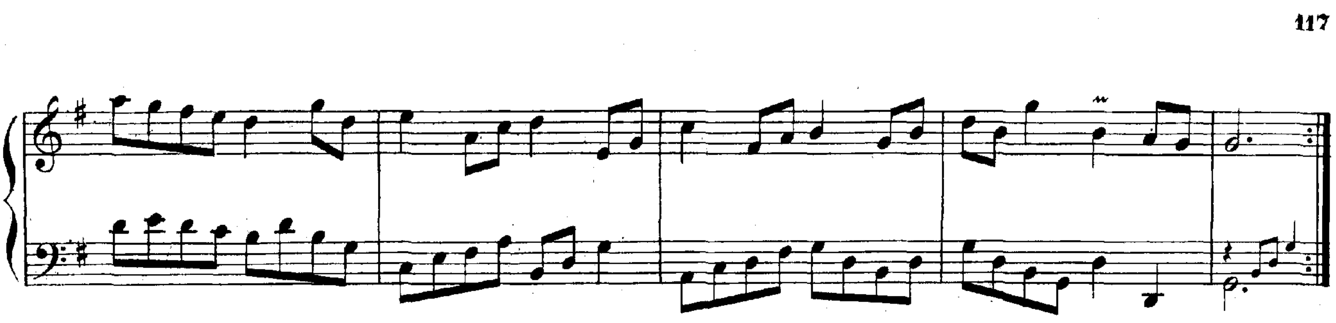

Courante.

Sarabande.

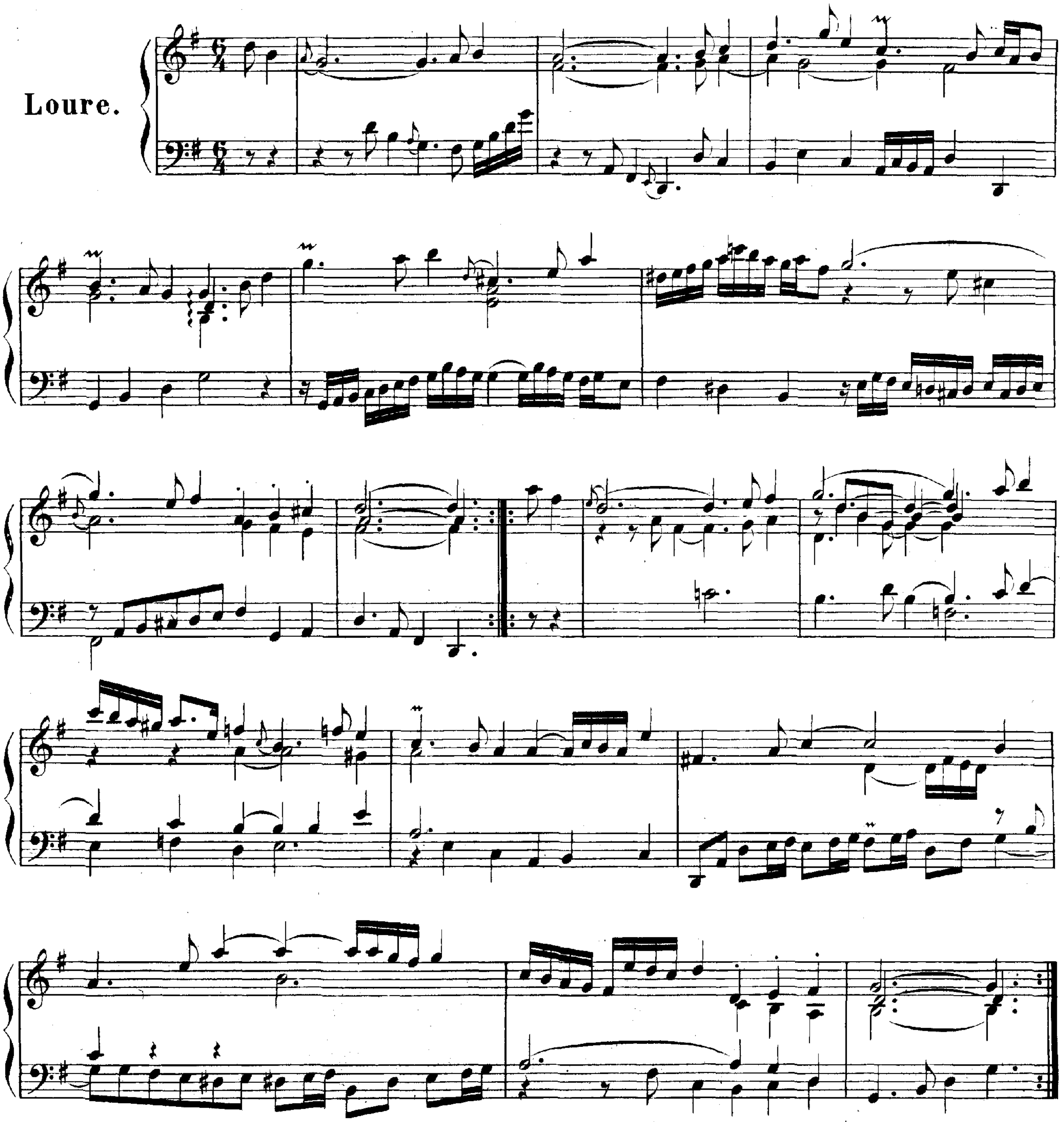



Gavotte.

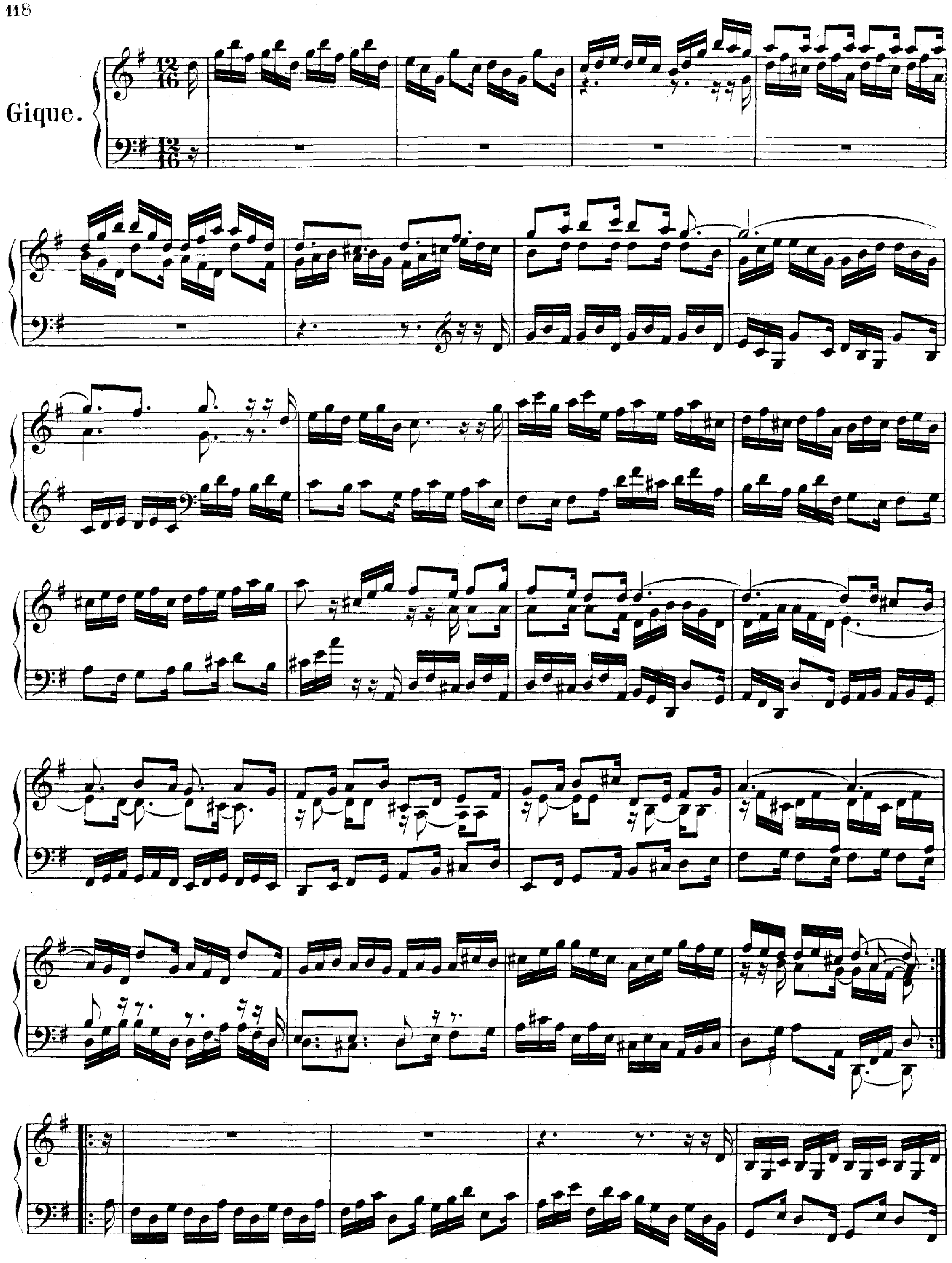

Bourrée.

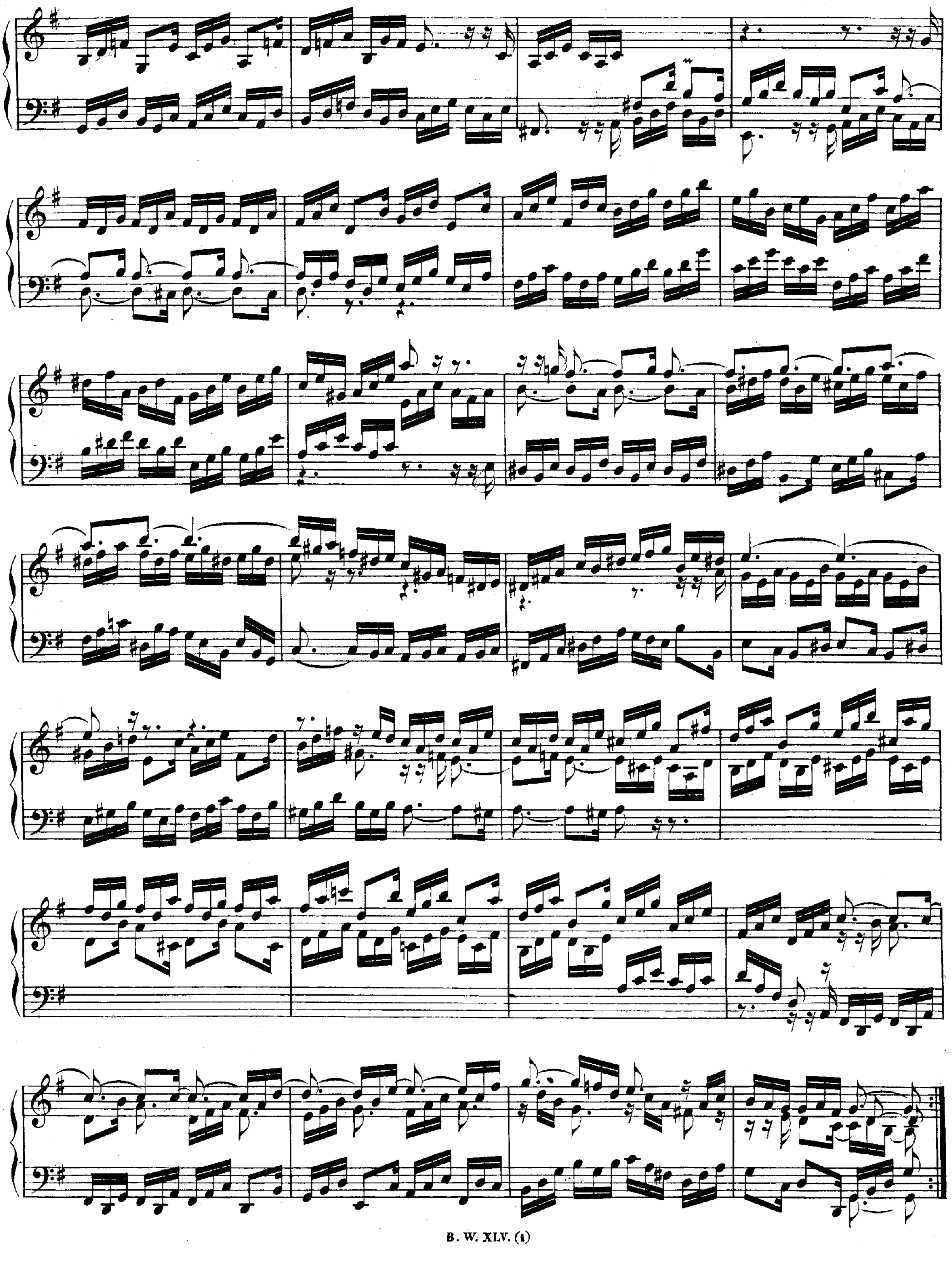


Loure.



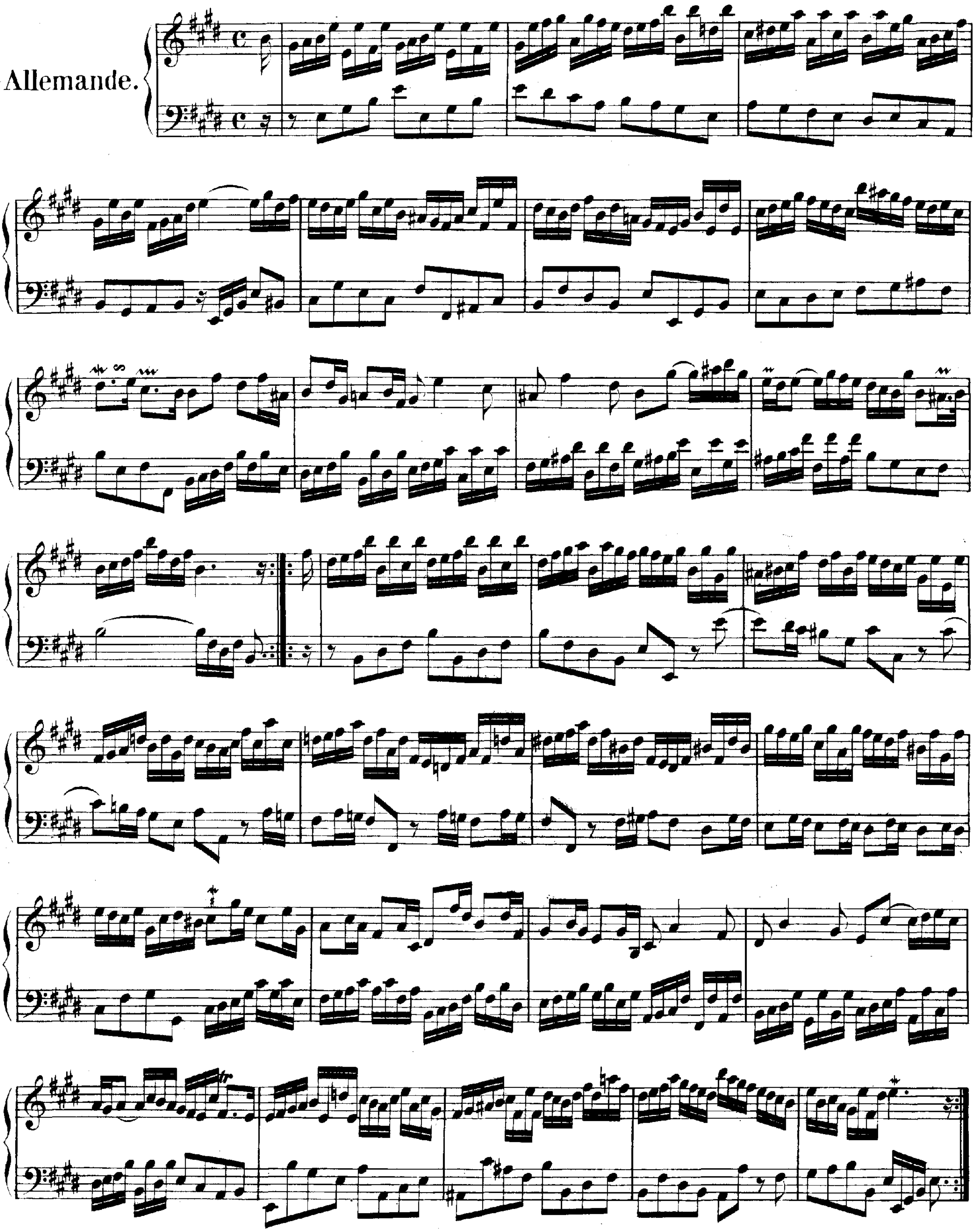
Gique.

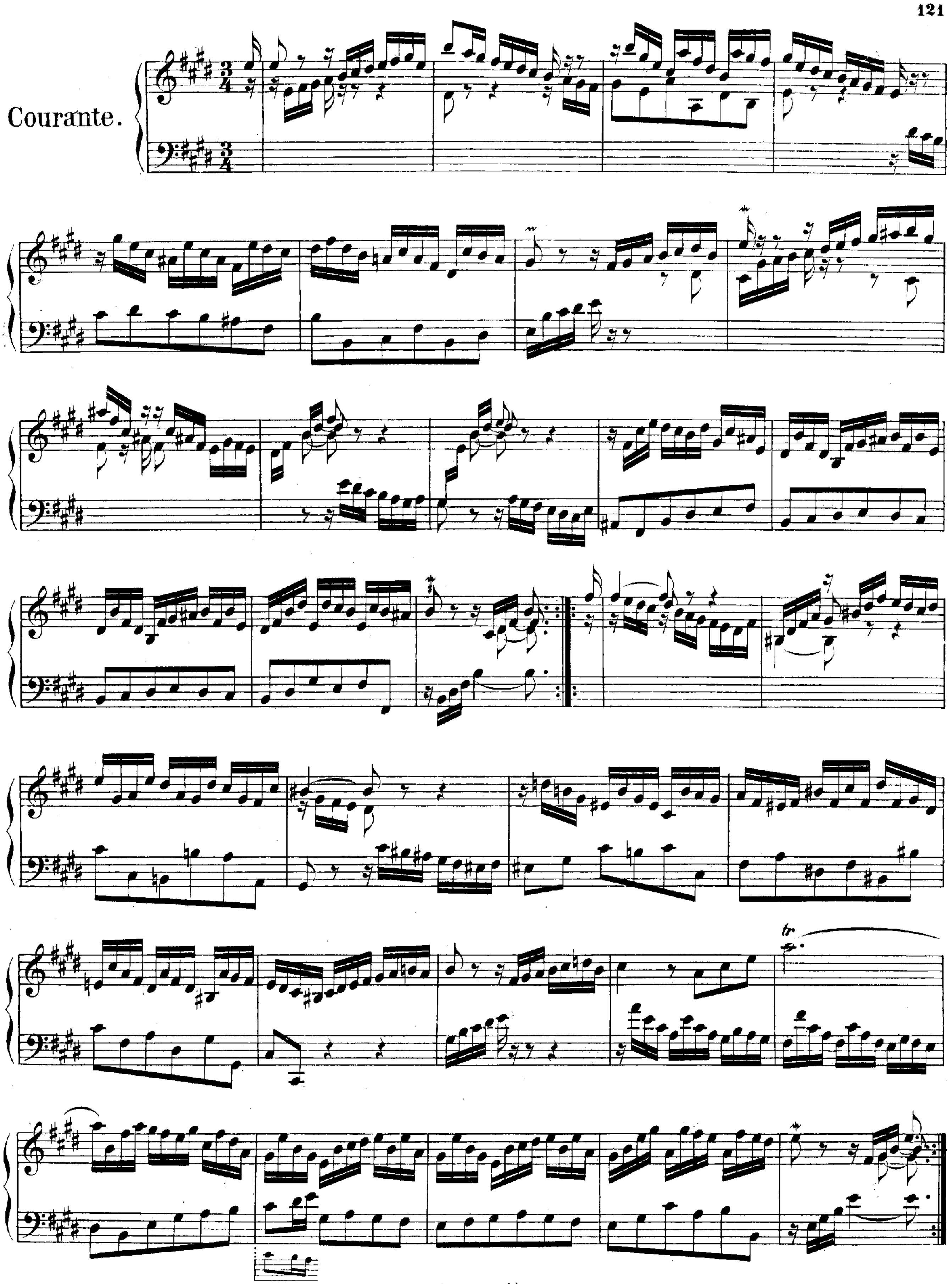




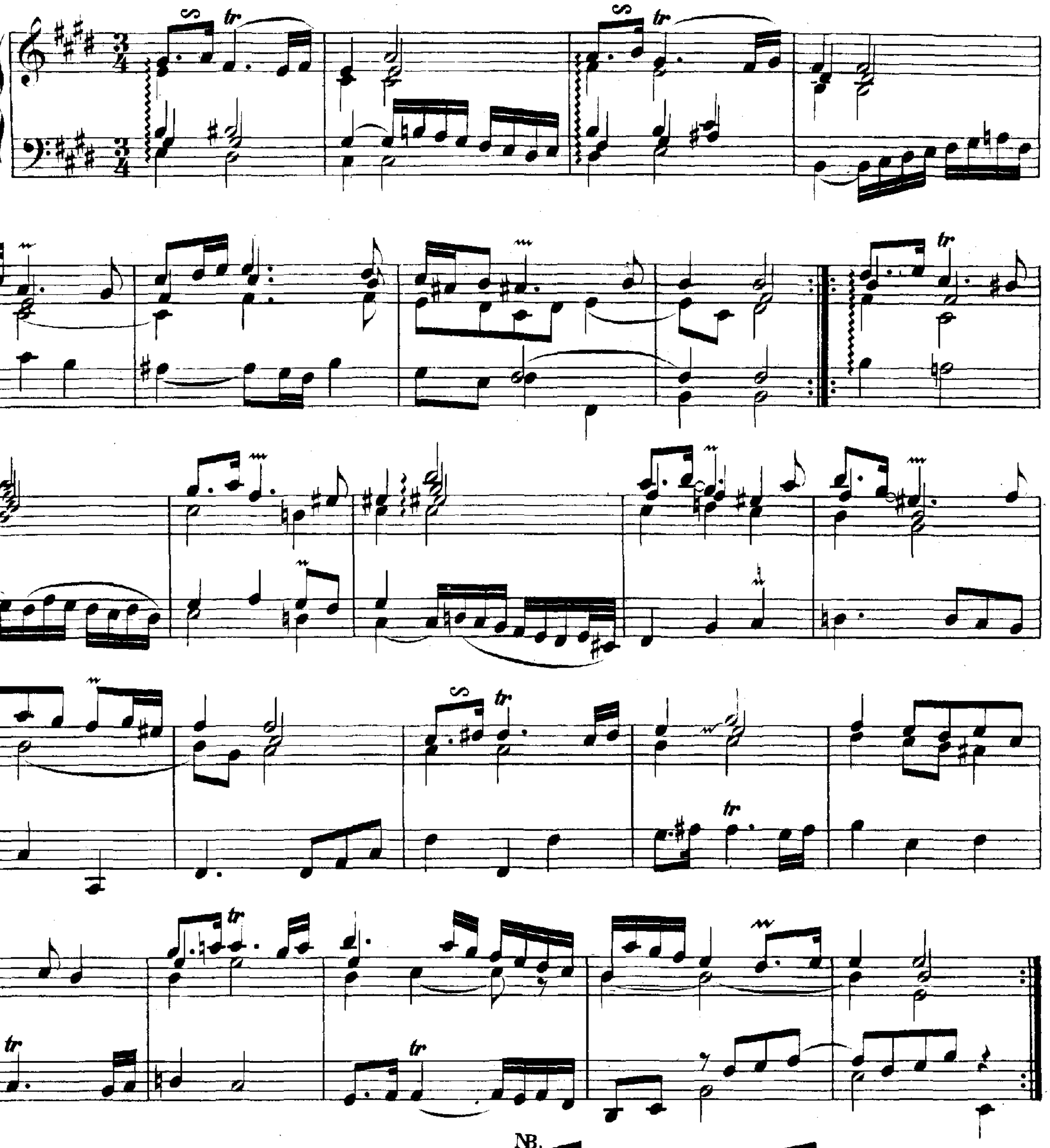
SUITE VI.

Allemande.

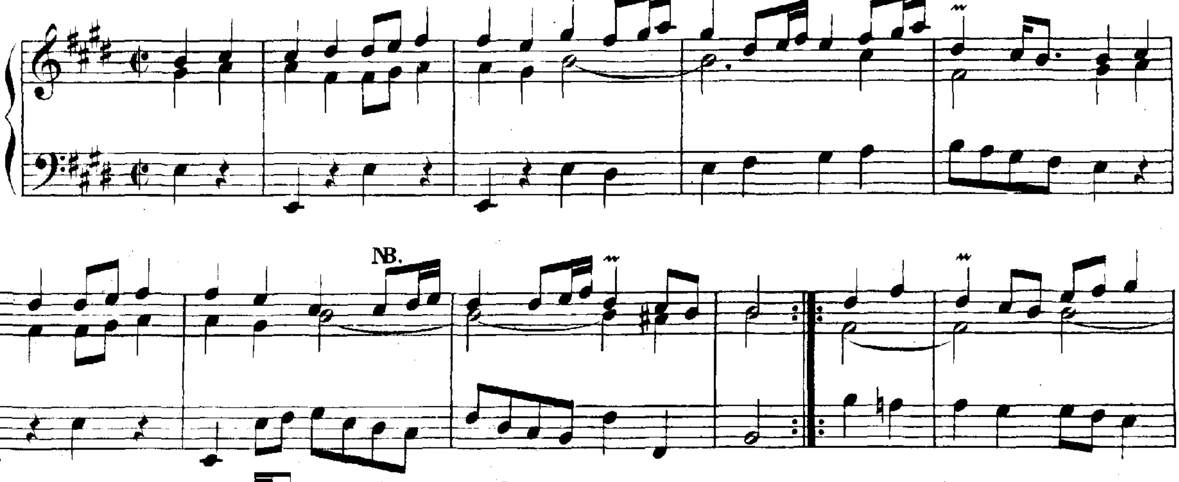



Courante.
tr

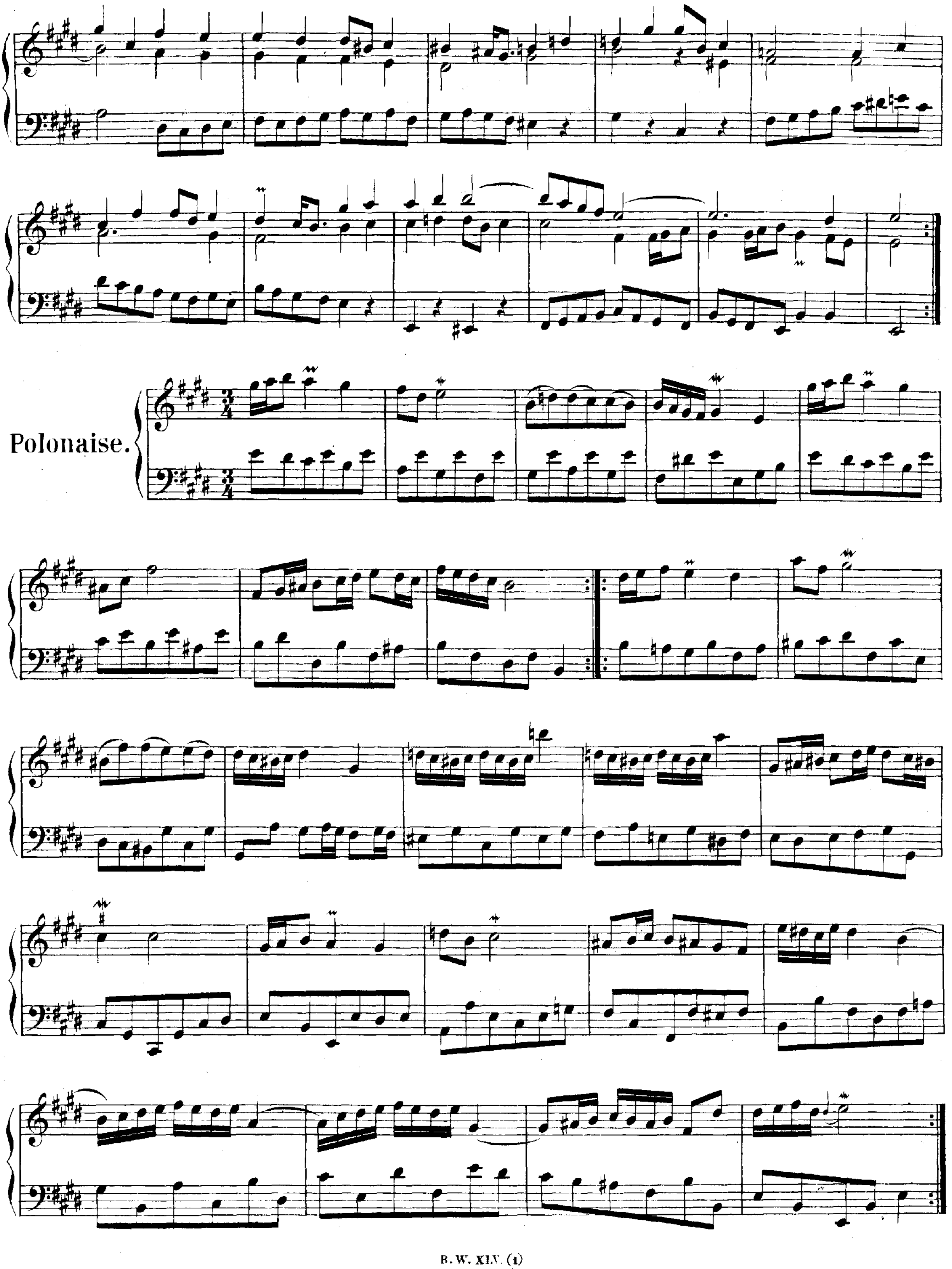
Sarabande.



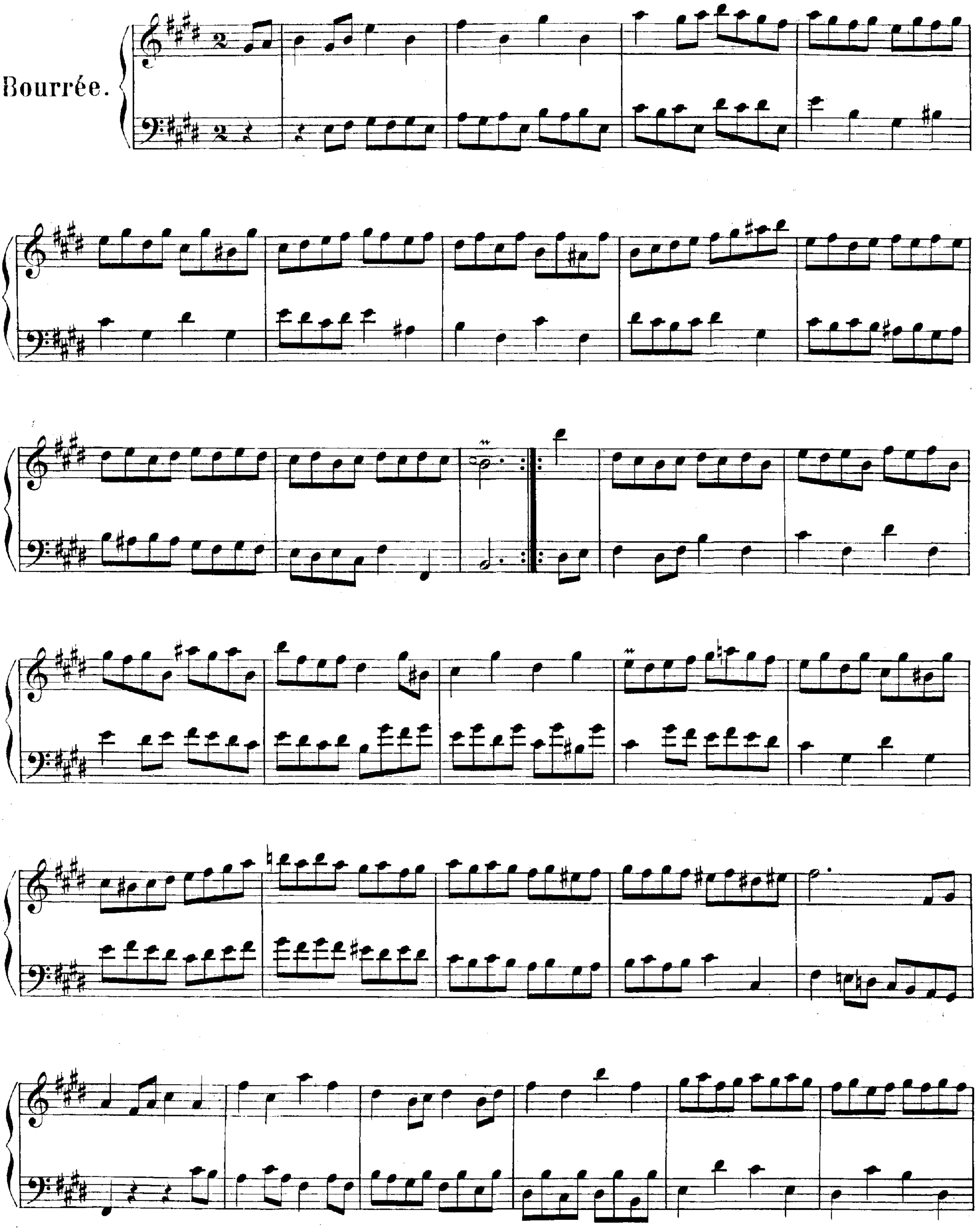
Gavotte.

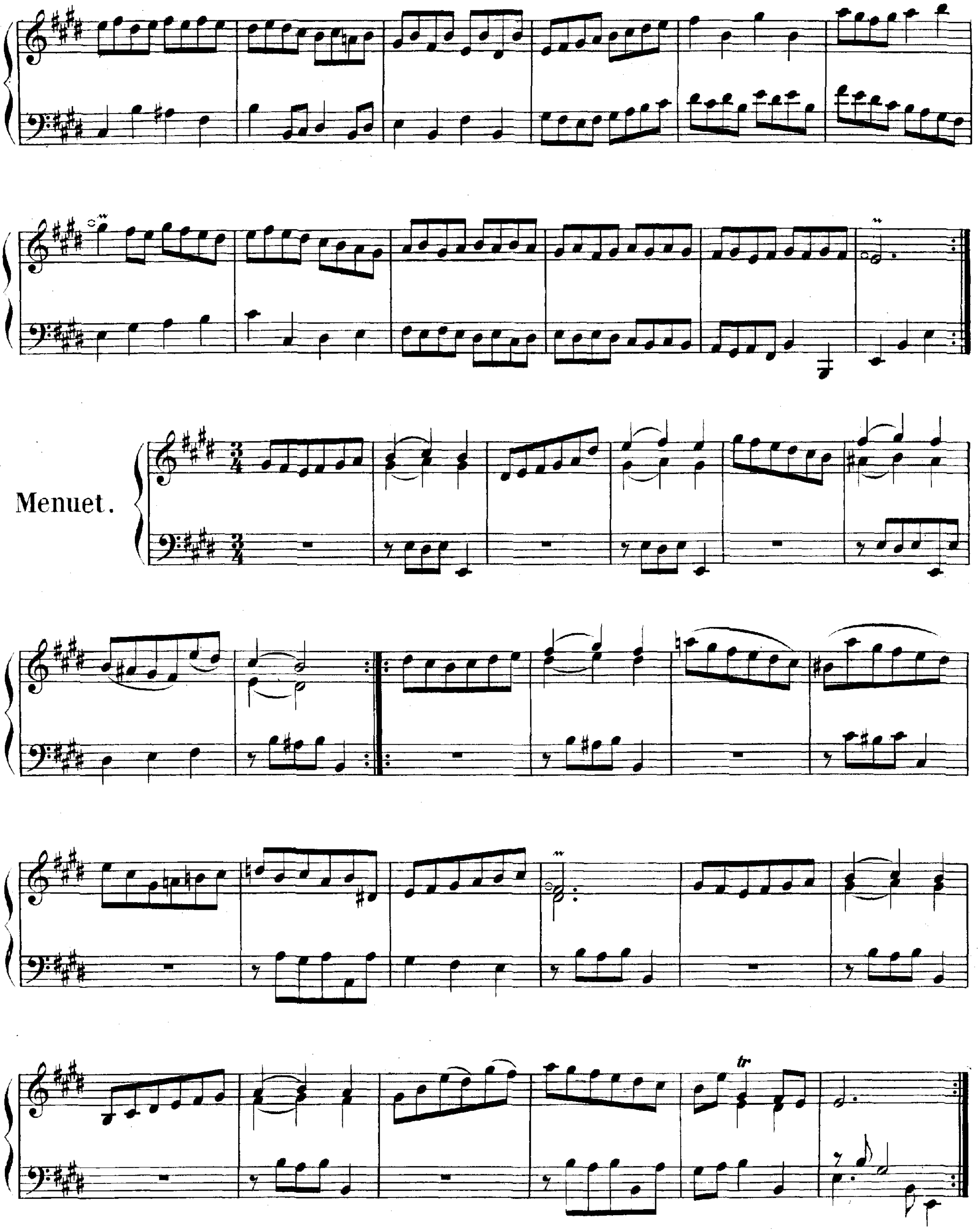


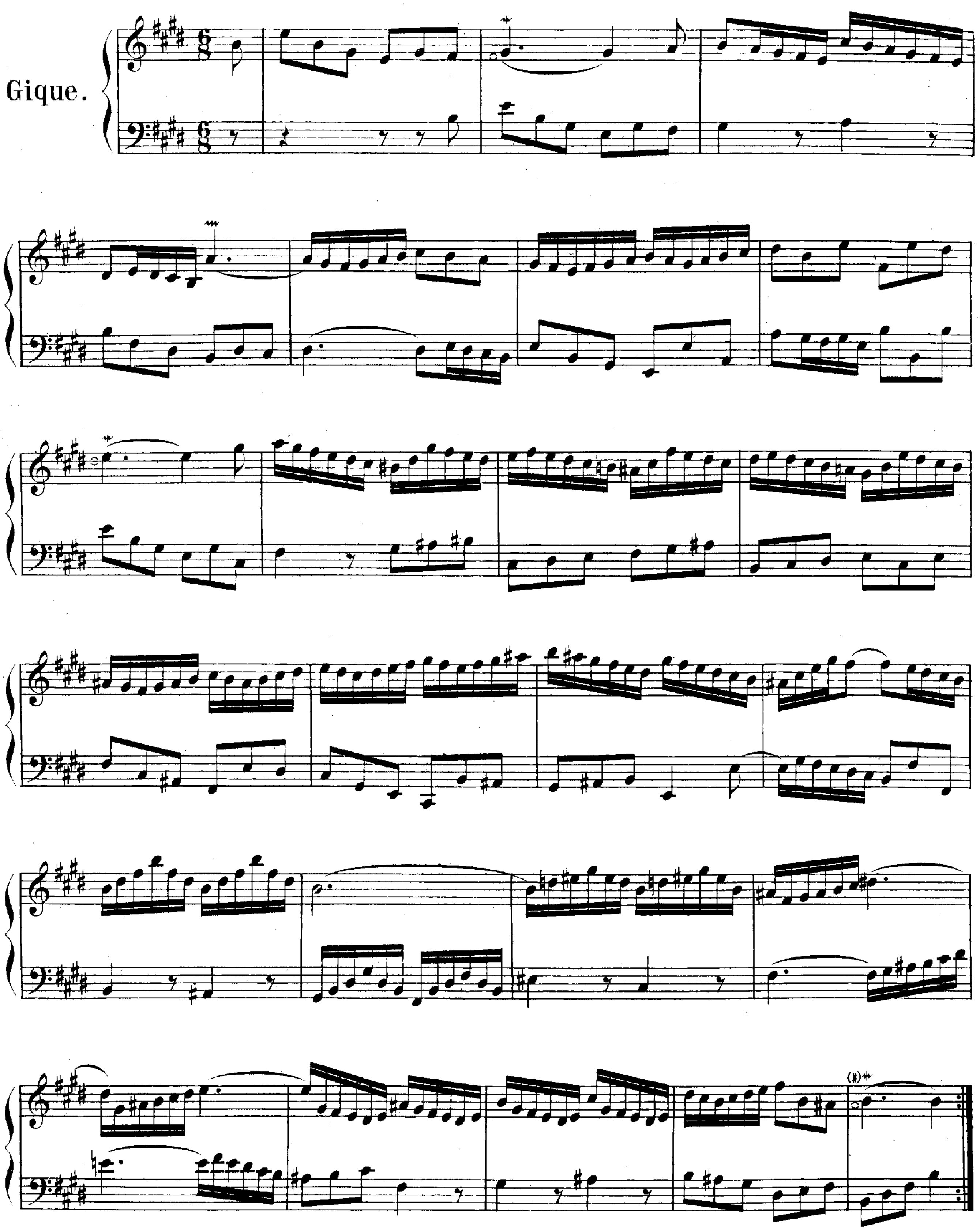
NB. Vielleicht auch hier der Rhythmus: wie am Schluss der Gavotte.

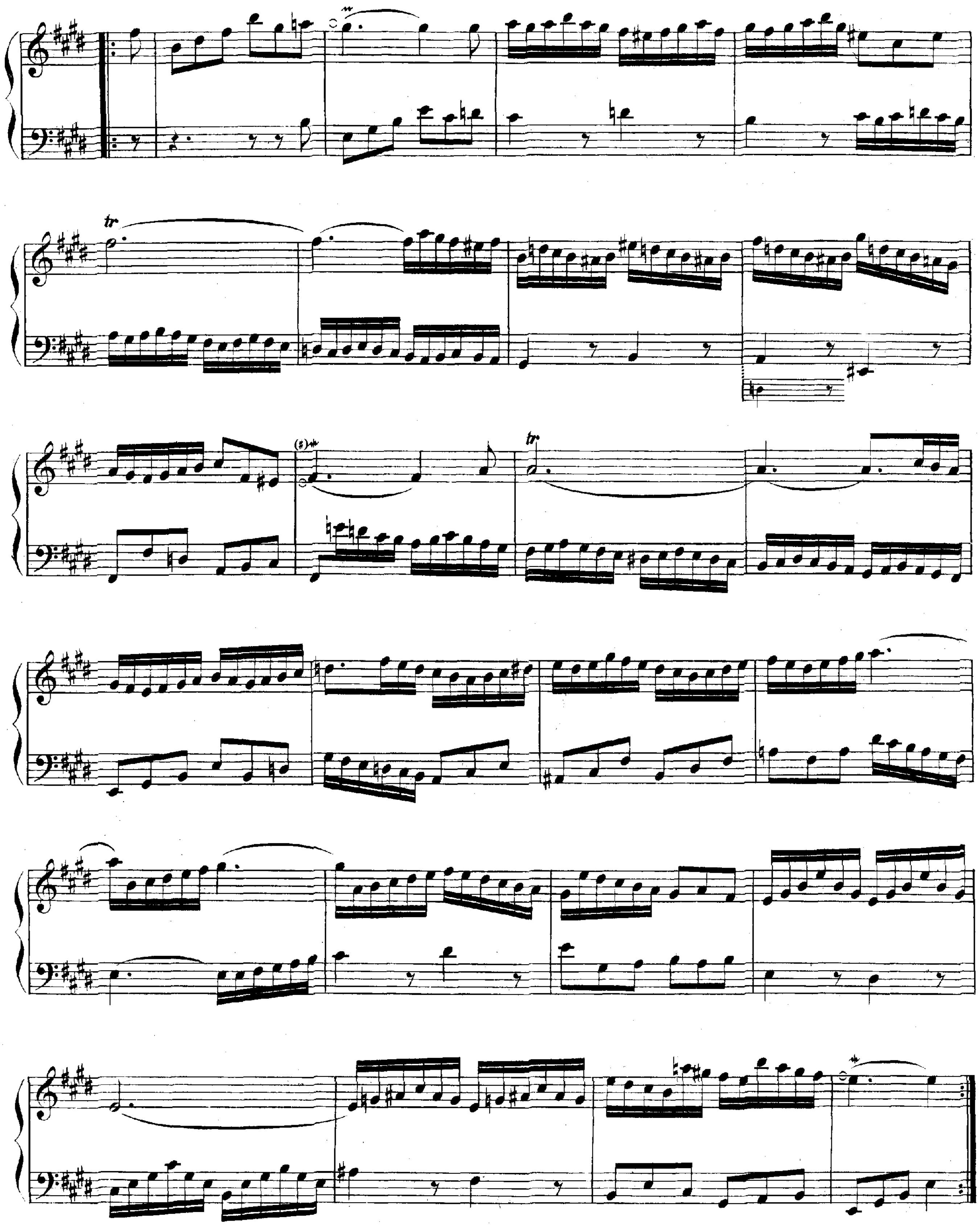

Polonaise.

Bourrée.




Menuet.
tr


Gique.



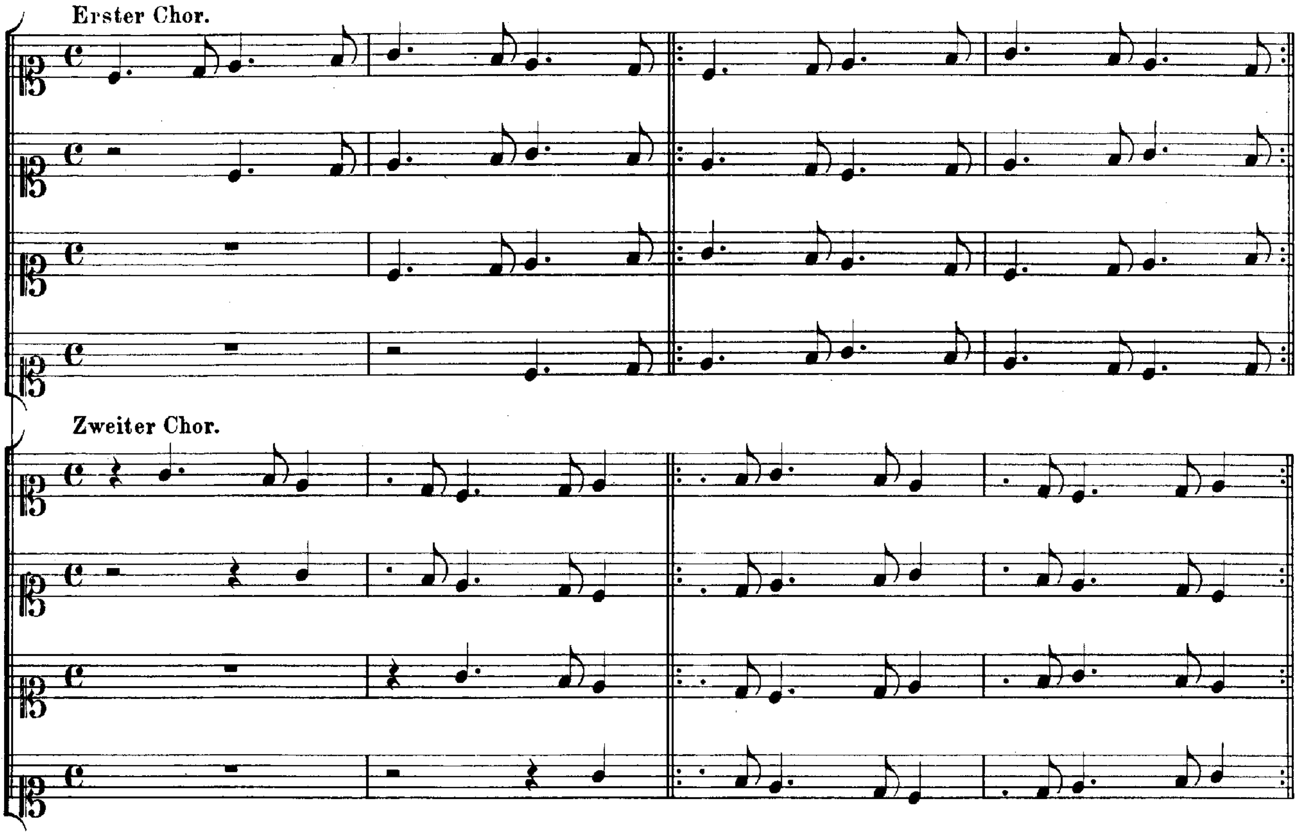
Canons.

I.

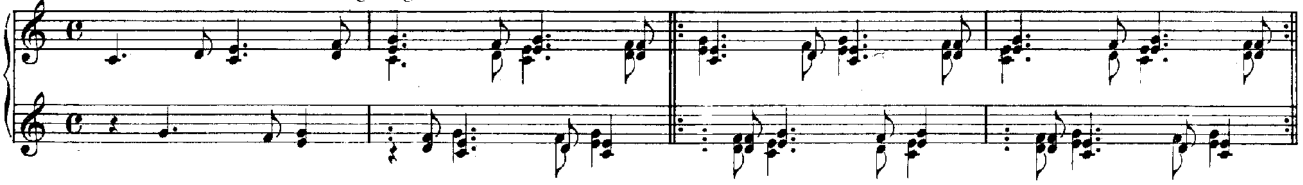
CANON

zu acht Stimmen.

Mitgetheilt von Friedrich Wilhelm Marpurg „Abhandlung von der Fuge“
Zweiter Theil (Berlin 1754), Tab. XXXVII Fig. 3.



Auf zwei Zeilen zusammengezogen.



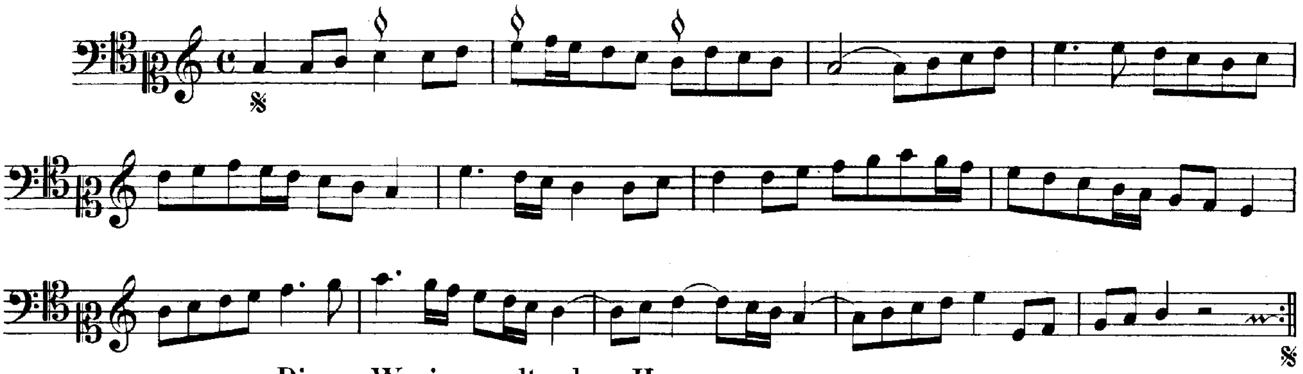
Marpurg bemerkt hierzu (II. 97):

Der bey Fig. 3. Tab. XXXVII. befindliche, **achtstimmige Canon** ist ein blosser **Canon im Einklange** von dieser Art [wo die zweyte Stimme in Arsi nachfolget], ob man gleich den zweyten Chor dem ersten eine Quinte höher in der Gegenbewegung nachgehen lässt. Den Beweiss wird man im dritten und vierten Tacte finden. Man sehe nur die Stimmen in folgender Ordnung an, (1) die erste oder die oberste, (2) die siebente, (3) die zweyte, (4) die achte, (5) die dritte, (6) die fünfte, (7) die vierte, und (8) die sechste: So wird man finden, dass alle sieben Folgestimmen um ein Viertheil später, und also im vermischten Tactheile hintereinander eintreten. Der seel. Herr Capellmeister **Bach** als Verfasser hat diesen Canon die **Trias Harmonica**, den **harmonischen Dreyklang**, betittelt, weil keine andere Harmonie als diese darinnen enthalten ist.

II.
CANON
zu vier Stimmen.

Nach dem Autograph mitgetheilt.
Siehe auch Spitta „Johann Sebastian Bach“, Erster Band Seite 386.

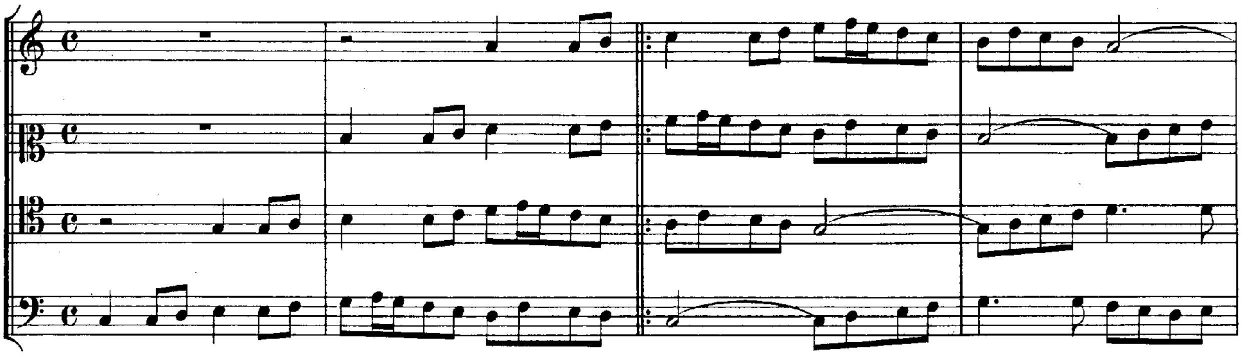
Canon a 4 Voc. perpetuus.



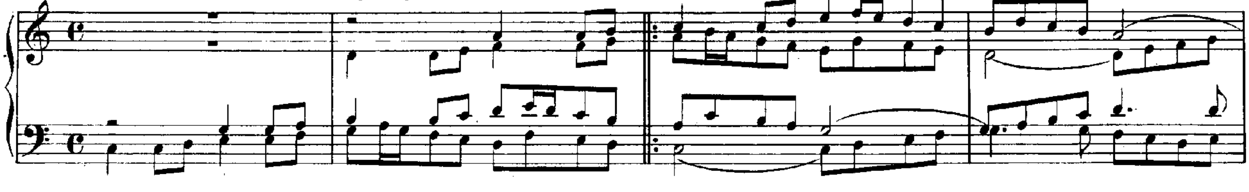
Dieses Wenige wolte dem Herrn
Besizer zu geneigtem Angedencken hier einzeichnen
Weimar, d. 2. *Aug.* 1713.

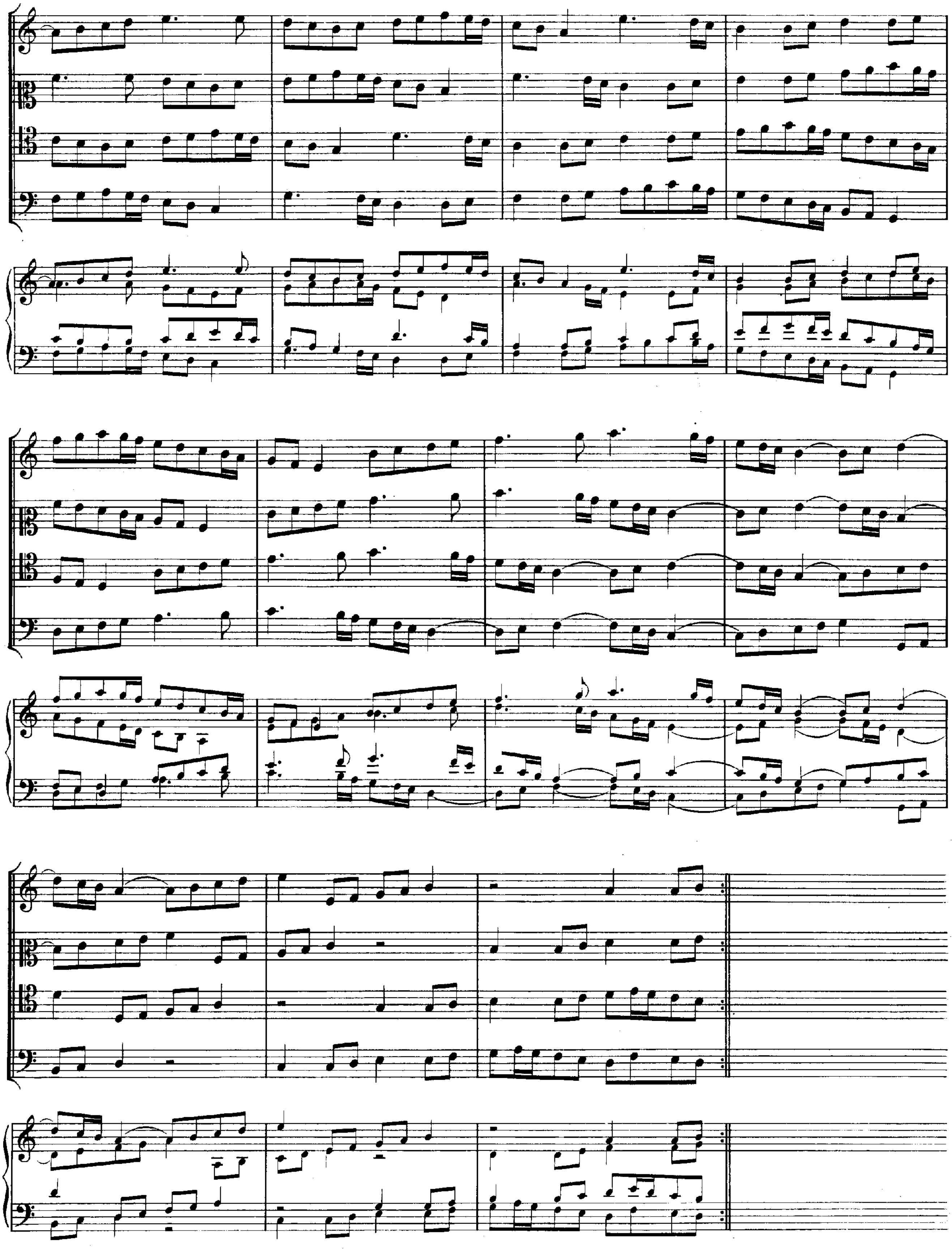
Joh: Sebast. Bach.
Fürstl. Sächs. Hofforg. u.
Camer Musicus.

Auflösung.



Auf zwei Zeilen zusammengezogen.

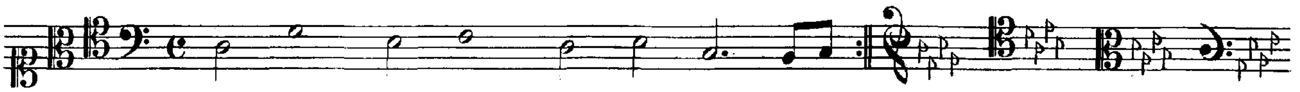




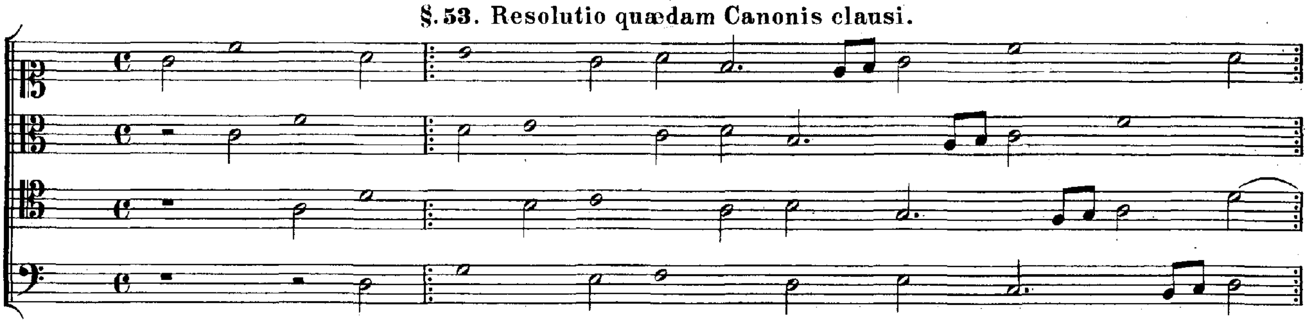
III.
CANON
zu vier Stimmen.

Herrn Ludewig Friederich Hudemann gewidmet.
Mitgetheilt von Mattheson „Der Vollkommene Capellmeister"
(Hamburg 1739), Seite 412.

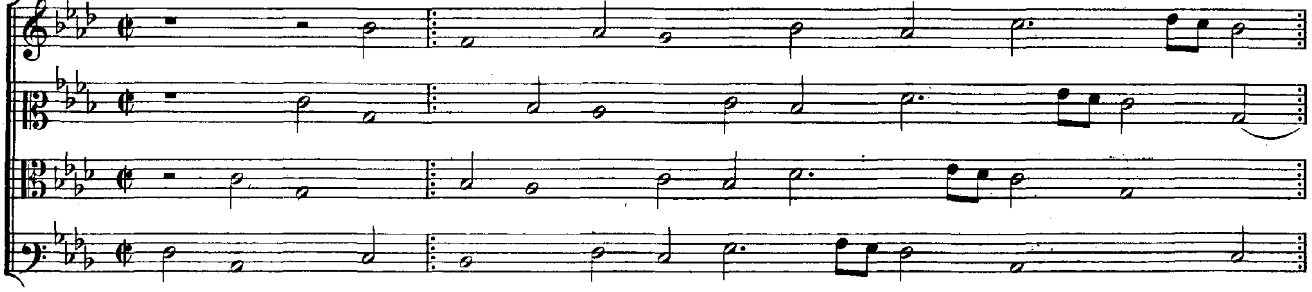
Canon a 4.
Dédié à Monsieur Houdemann
et composé
par
J. S. Bach.
(1727.)



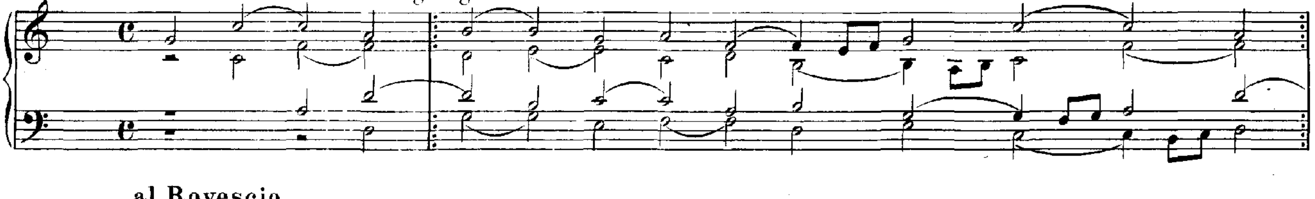
Auflösungen.
A. Nach Mattheson, a. a. O. Seite 413.
§. 53. Resolutio quædam Canonis clausi.



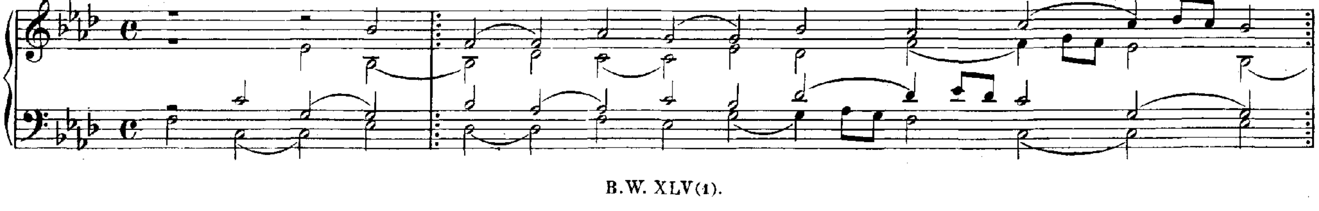
al Roverscio.



Auf zwei Zeilen zusammengezogen.

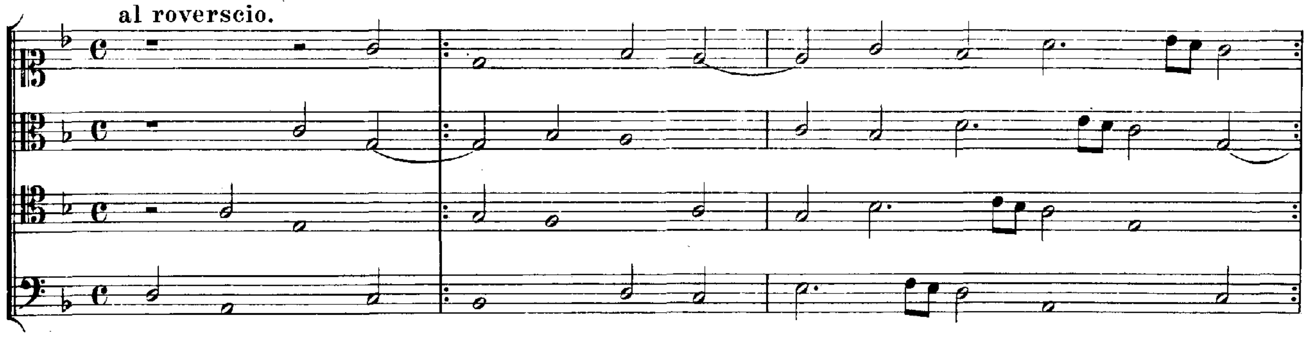


al Rovescio.

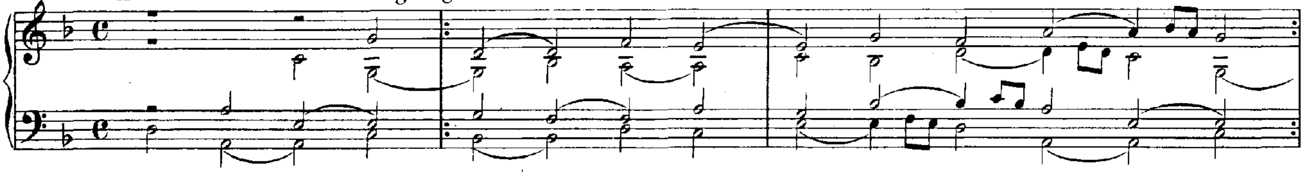


B. Nach Lorenz Mizler „Musikalische Bibliothek“ Des dritten Bandes Dritter Theil (Leipzig 1747) Tab.II Fig.3.

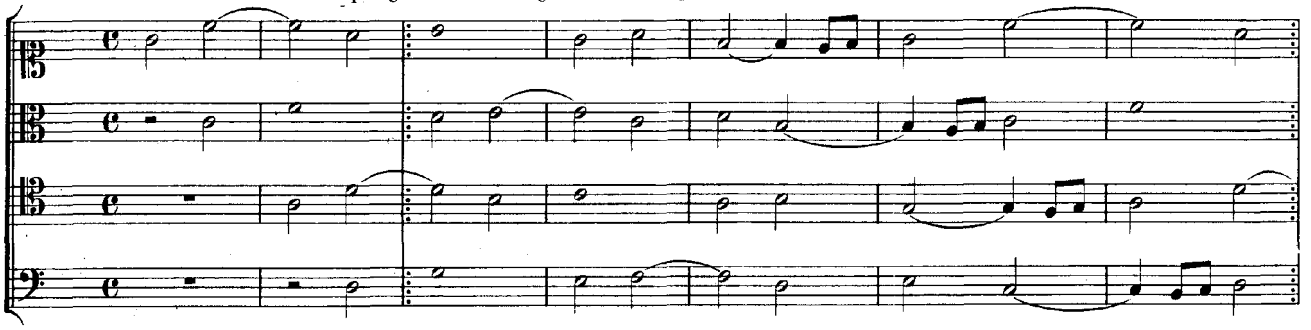
al roverscio.



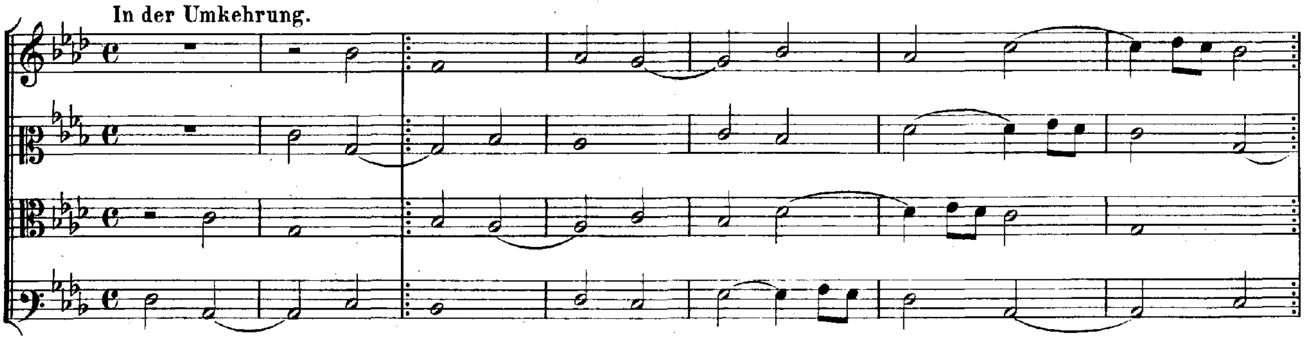
Auf zwei Zeilen zusammengezogen.



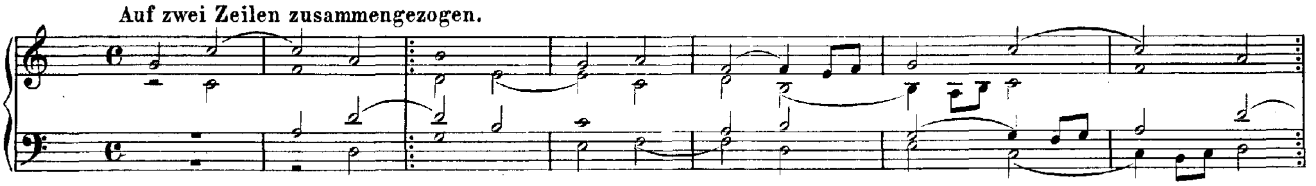
C. Nach Marpurg „Abhandlung von der Fuge“ Zweiter Theil Tab. XXXIII Fig.2.



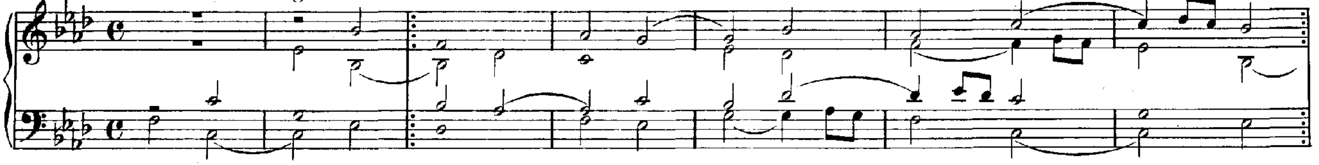
In der Umkehrung.



Auf zwei Zeilen zusammengezogen.



In der Umkehrung.



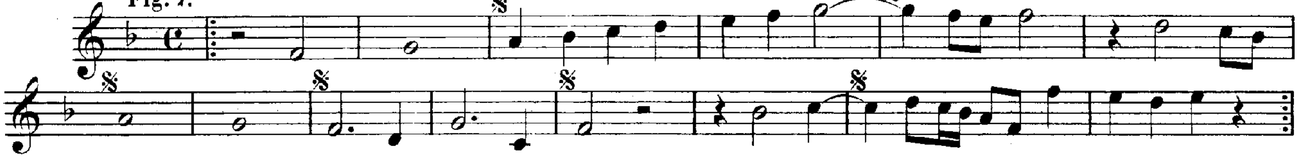
IV.
CANON
zu sieben Stimmen mit feststehendem Bass.

A. Mitgetheilt von Marpurg „Abhandlung von der Fuge", Zweiter Theil Tab. XXXVII Fig. 6 und 7.
B. Mitgetheilt von Spitta „Johann Sebastian Bach", Zweiter Band Seite 717, nach einer schönen Abschrift aus dem vorigen Jahrhundert.

A.

Fig. 6.

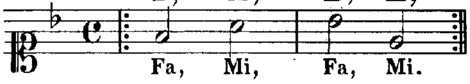
Fig. 7.



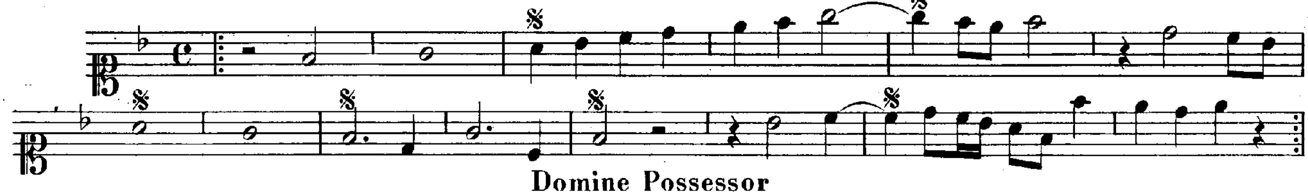
B.

„Fa Mi, et Mi Fa est tota Musica".

F, A, B, E, Repetatur

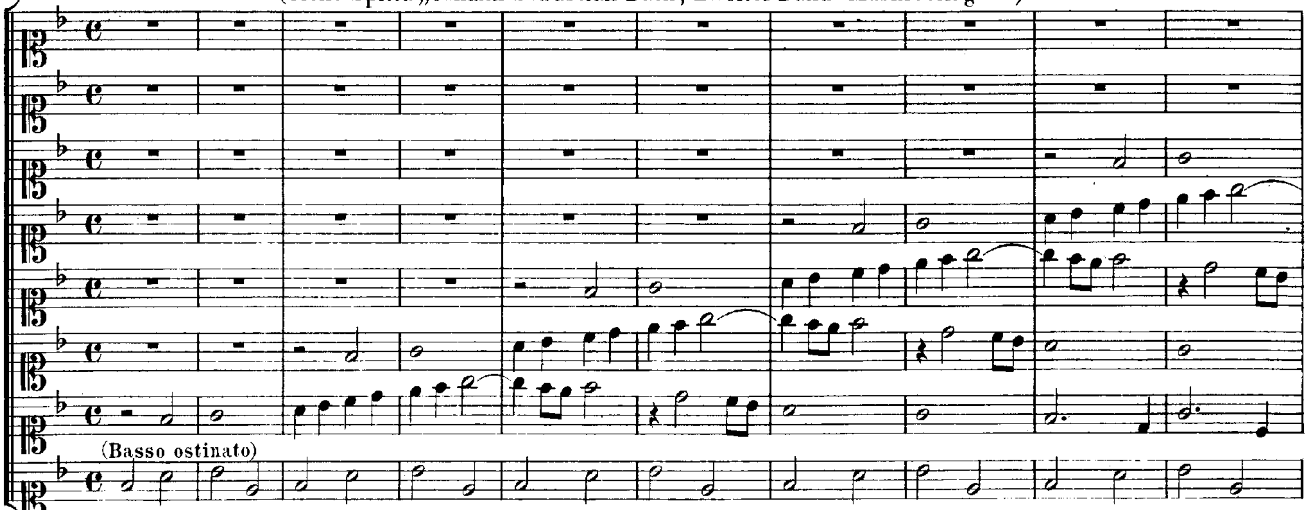


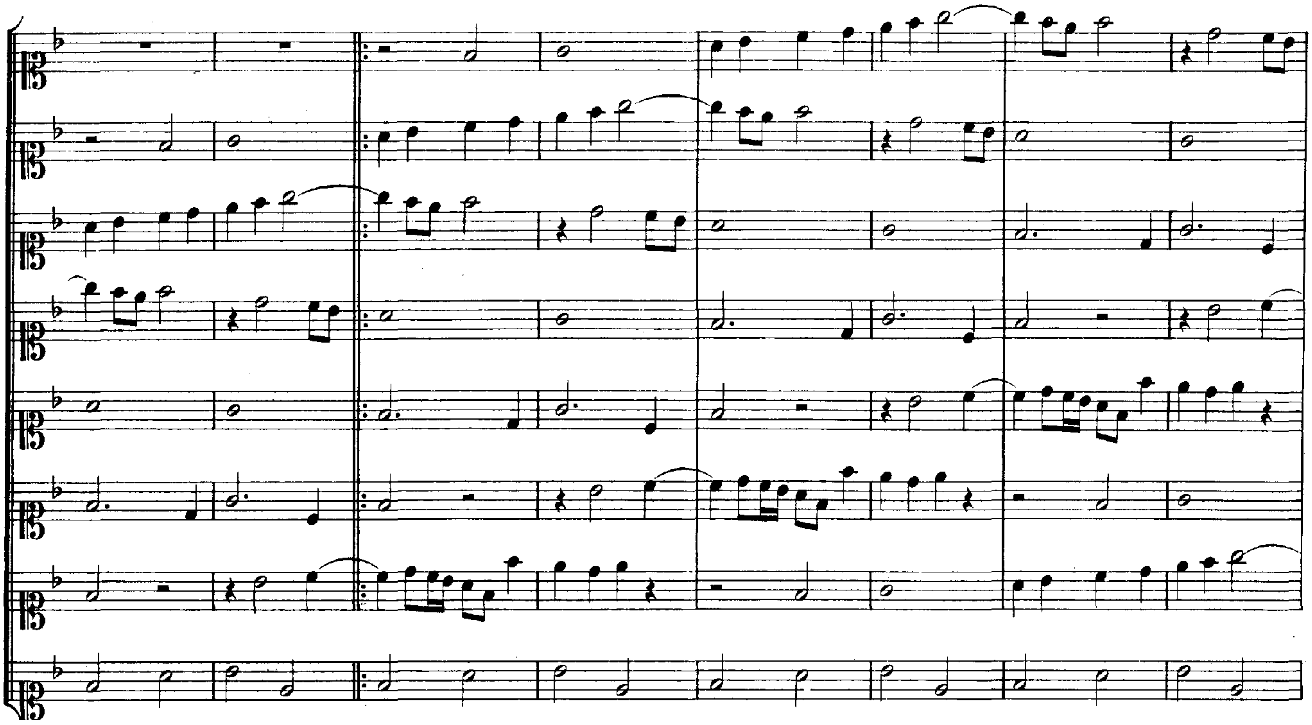
Canon
super Fa Mi, a 7. post Tempus Musicum.



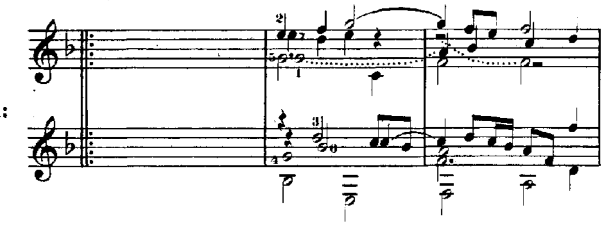
Domine Possessor
Fidelis Amici Beatum Esse Recordari
tibi haud ignotum: itaque
Bonae Artis Cultorem Habeas
Lipsiae d. 1 Martii
1749.
verum amIcum Tuum.

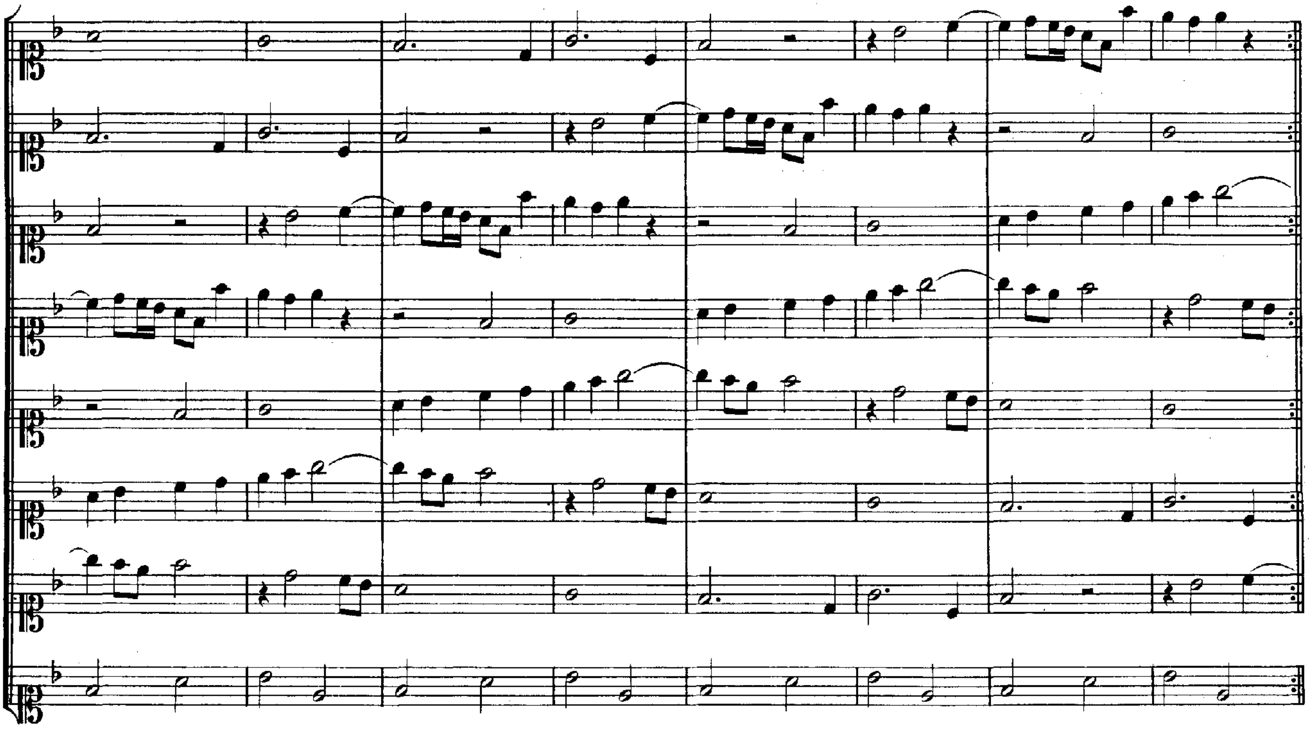
Auflösung.
(Siehe Spitta „Johann Sebastian Bach", Zweiter Band Musikbeilage 5.)





Auf zwei Zeilen zusammengezogen:





V.

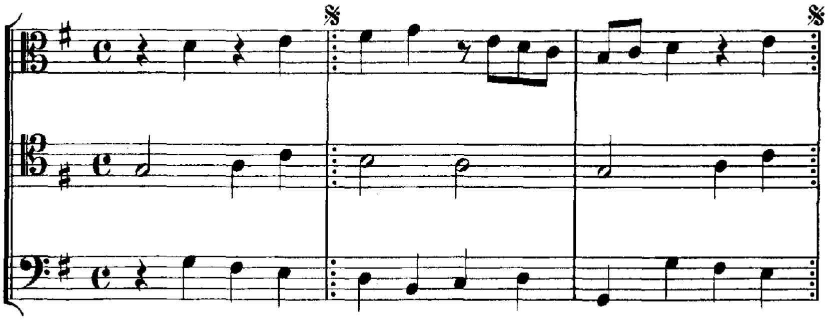
CANON

zu sechs Stimmen, dreifach.

Abgenommen von dem im Jahre 1735 von Elias Gottlob Hausmann in Oel gemalten Bildniss Bach's (seit 1809 im Besitz der Thomasschule zu Leipzig).

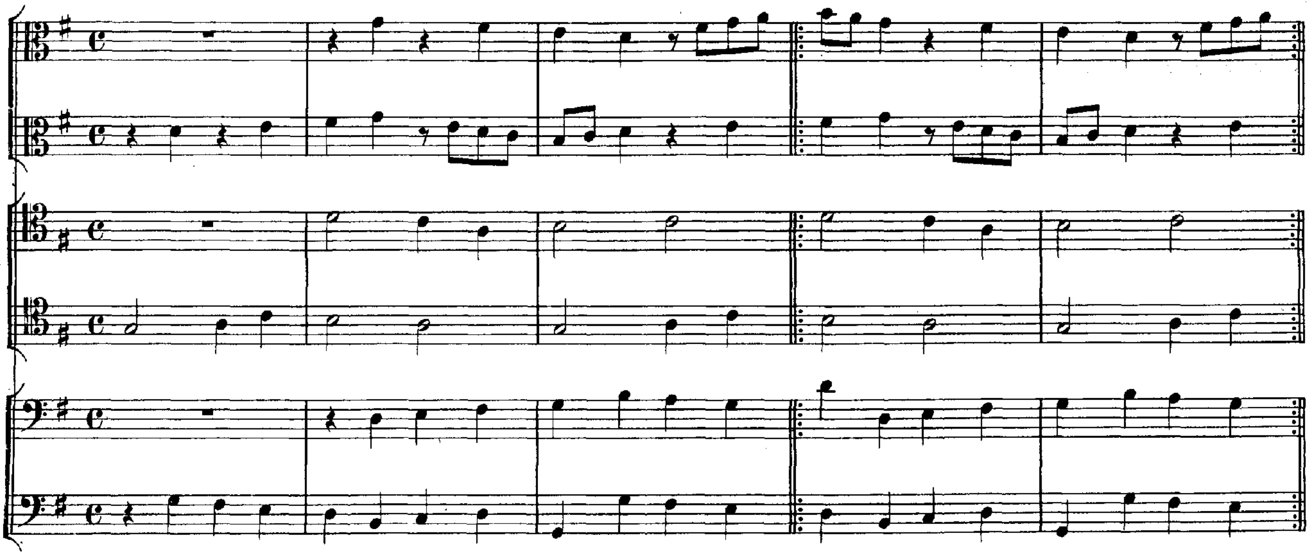
Mitgetheilt von Mizler „Musikalische Bibliothek" Des vierten Bandes Erster Theil, Tab. IV Fig. 16.

Canon triplex a 6 vocibus.

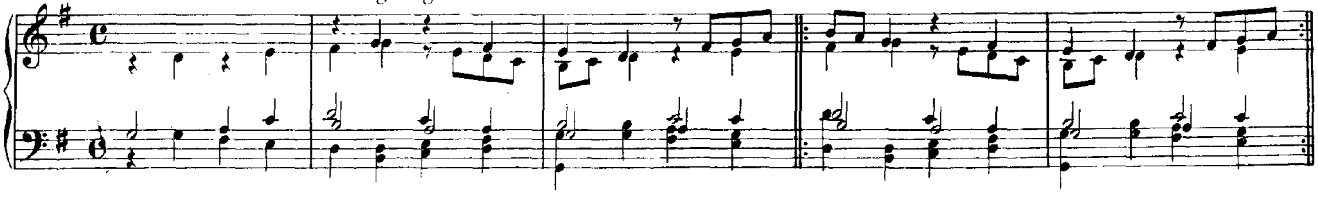


Auflösung.

Nach A. A. H. Redeker in C. L. Hilgenfeldt „Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke" (Leipzig 1850).



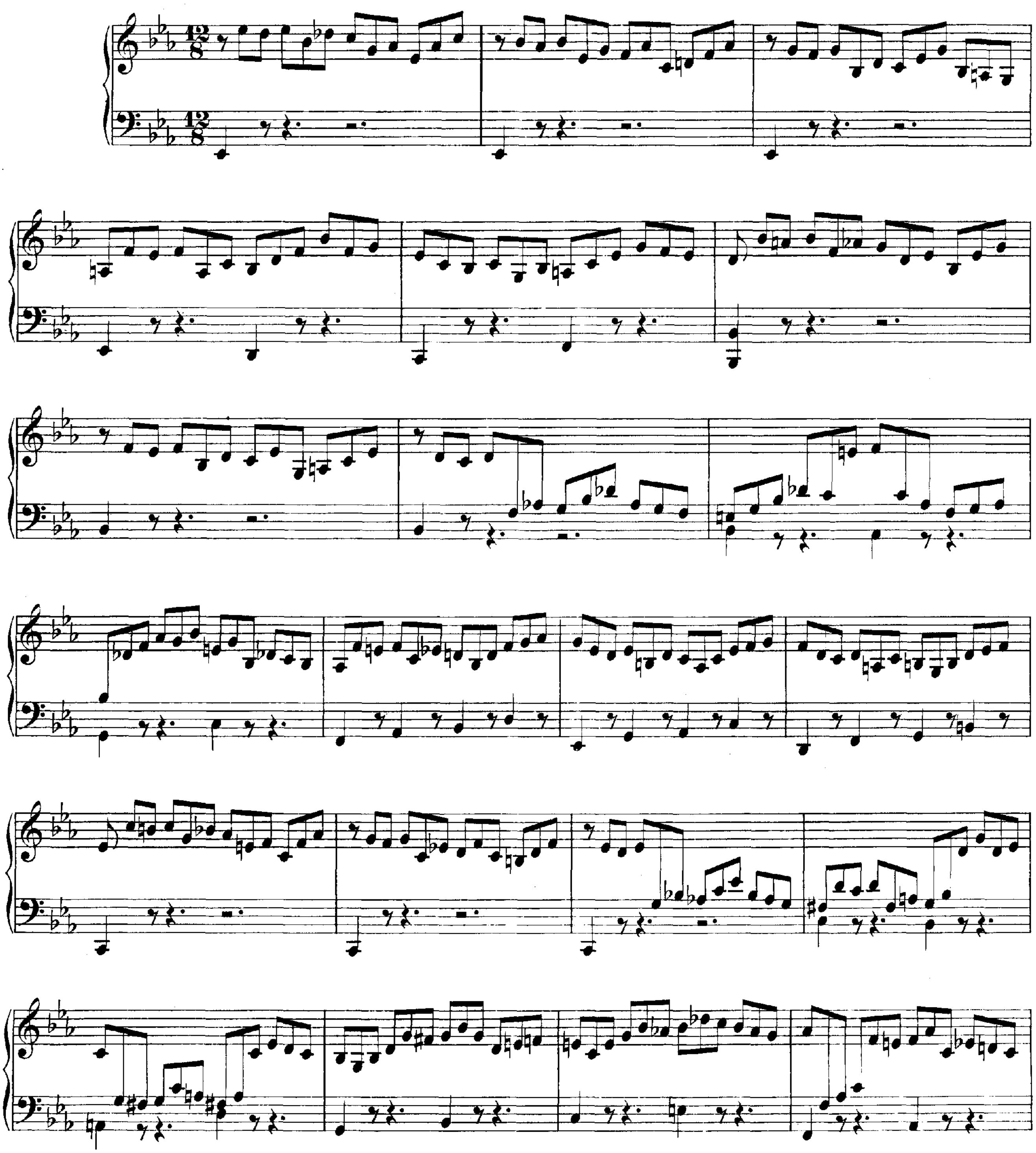
Auf zwei Zeilen zusammengezogen.

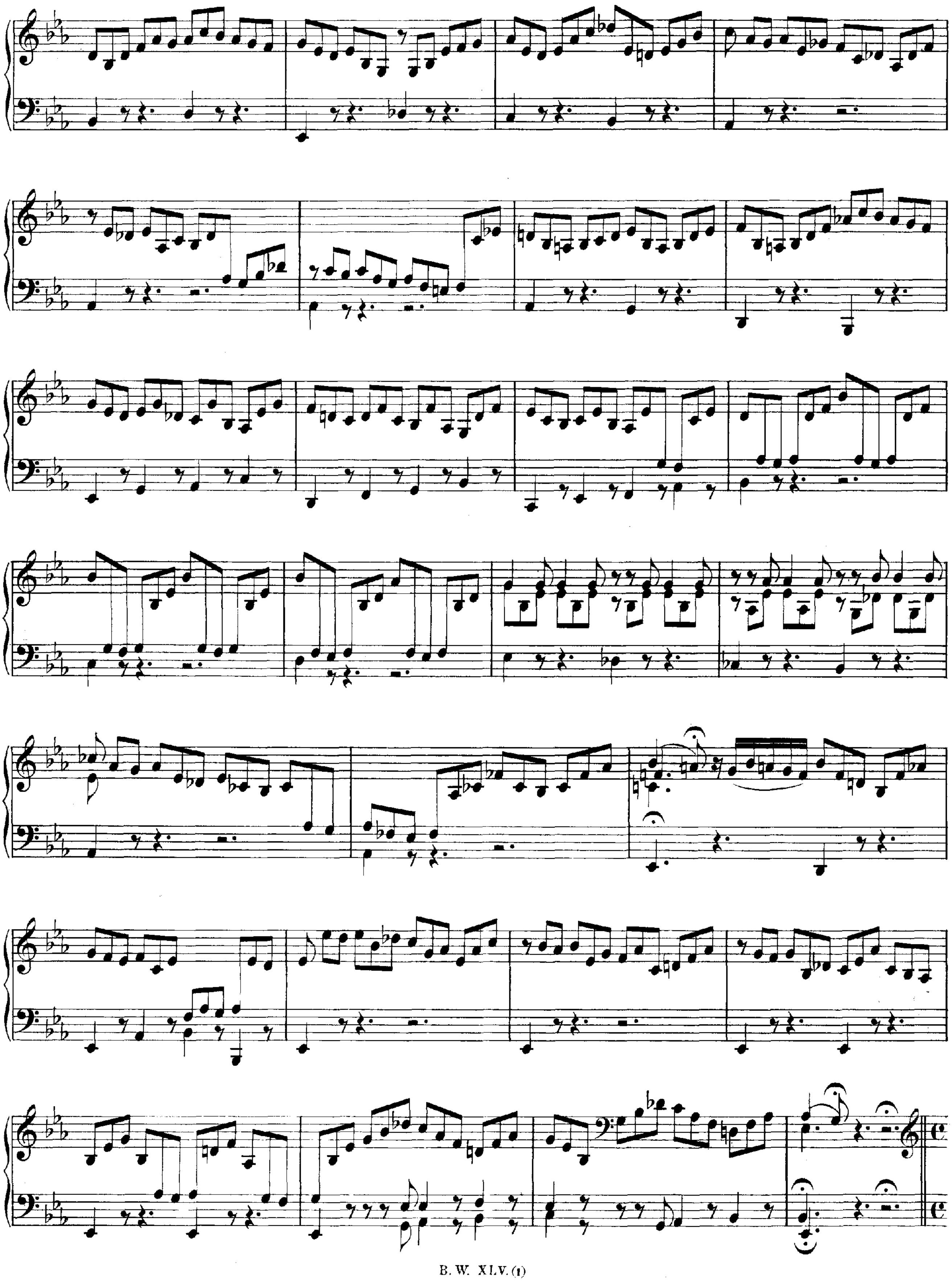


Verschiedene Instrumentalcompositionen.

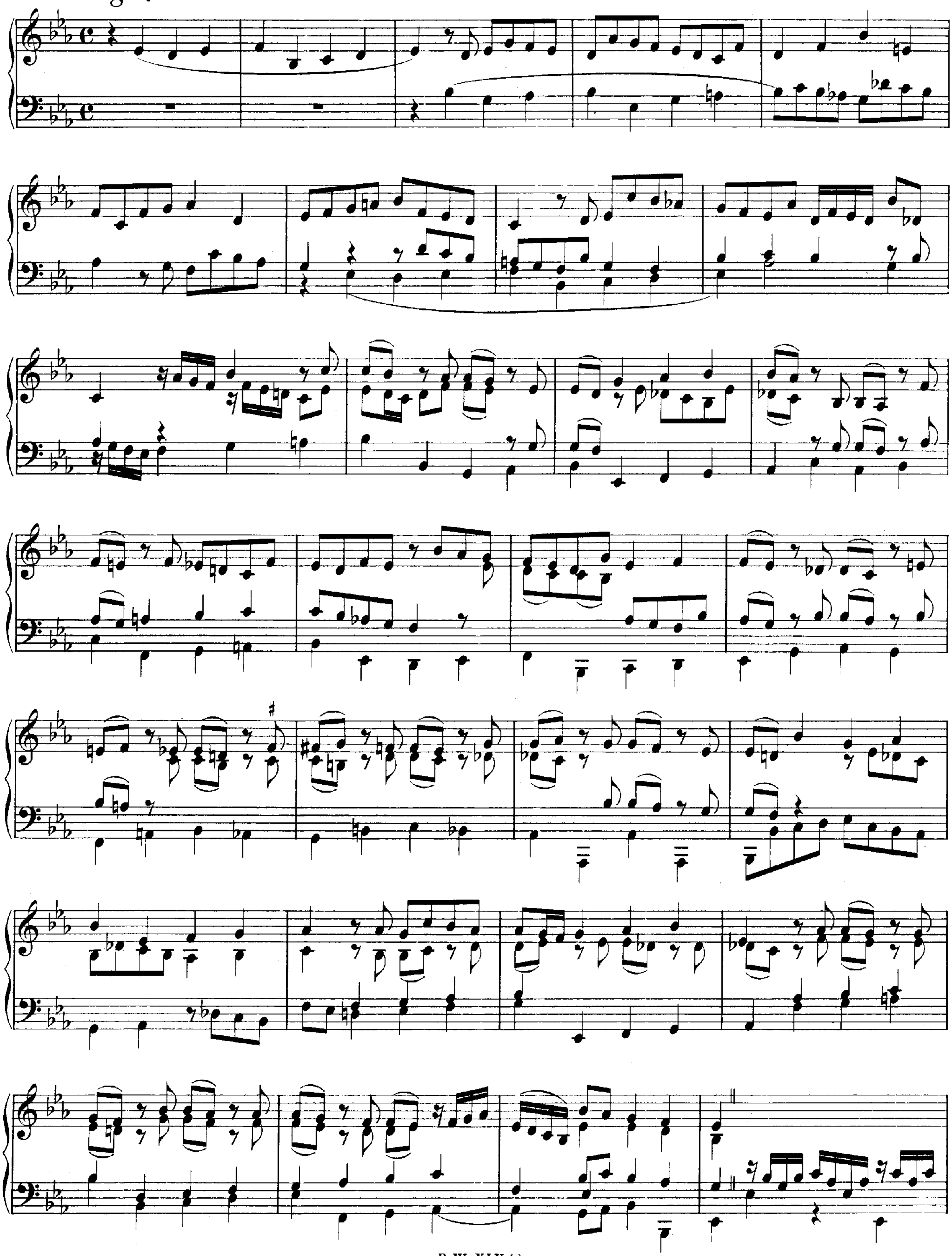
I.

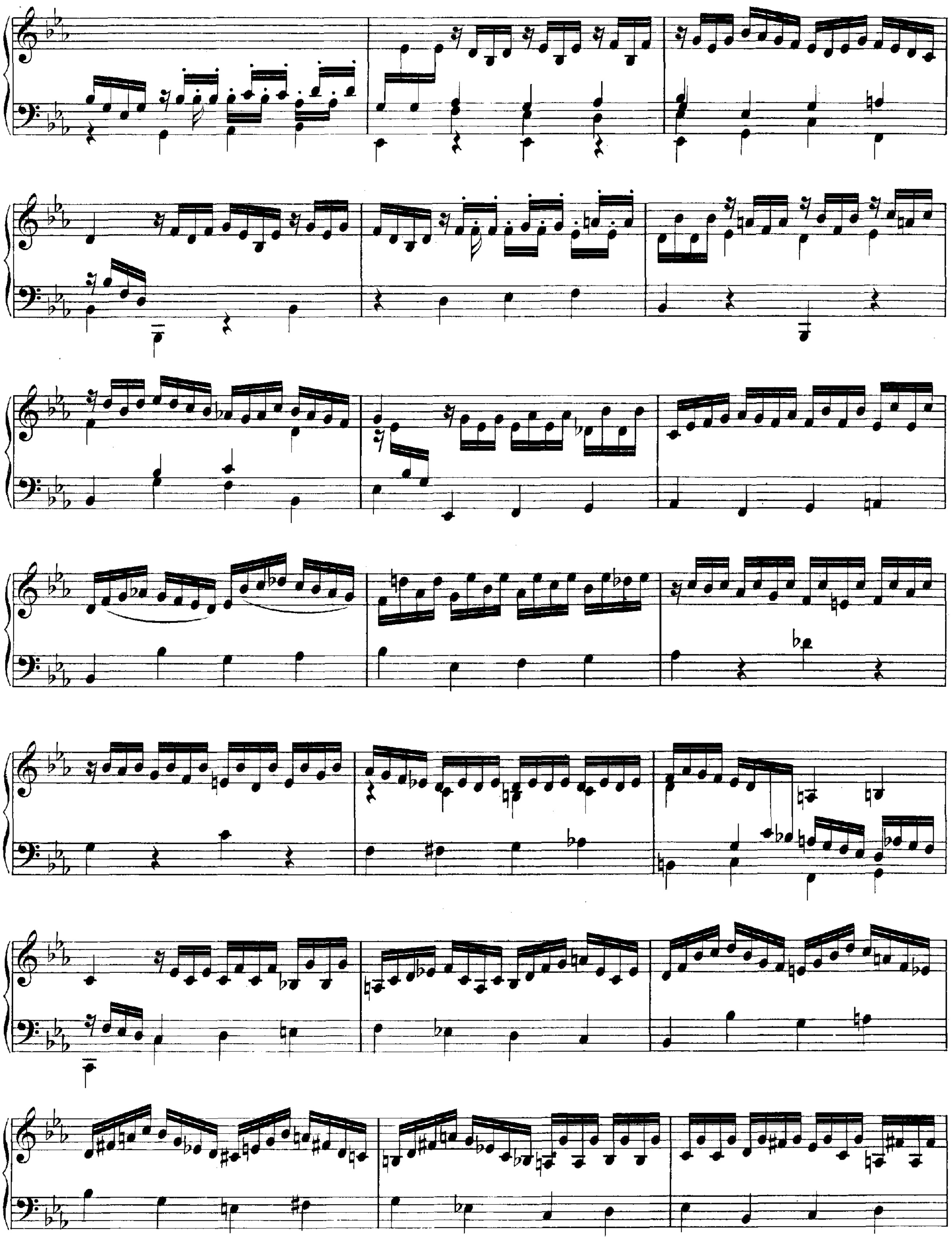
Praeludium und Fuge.

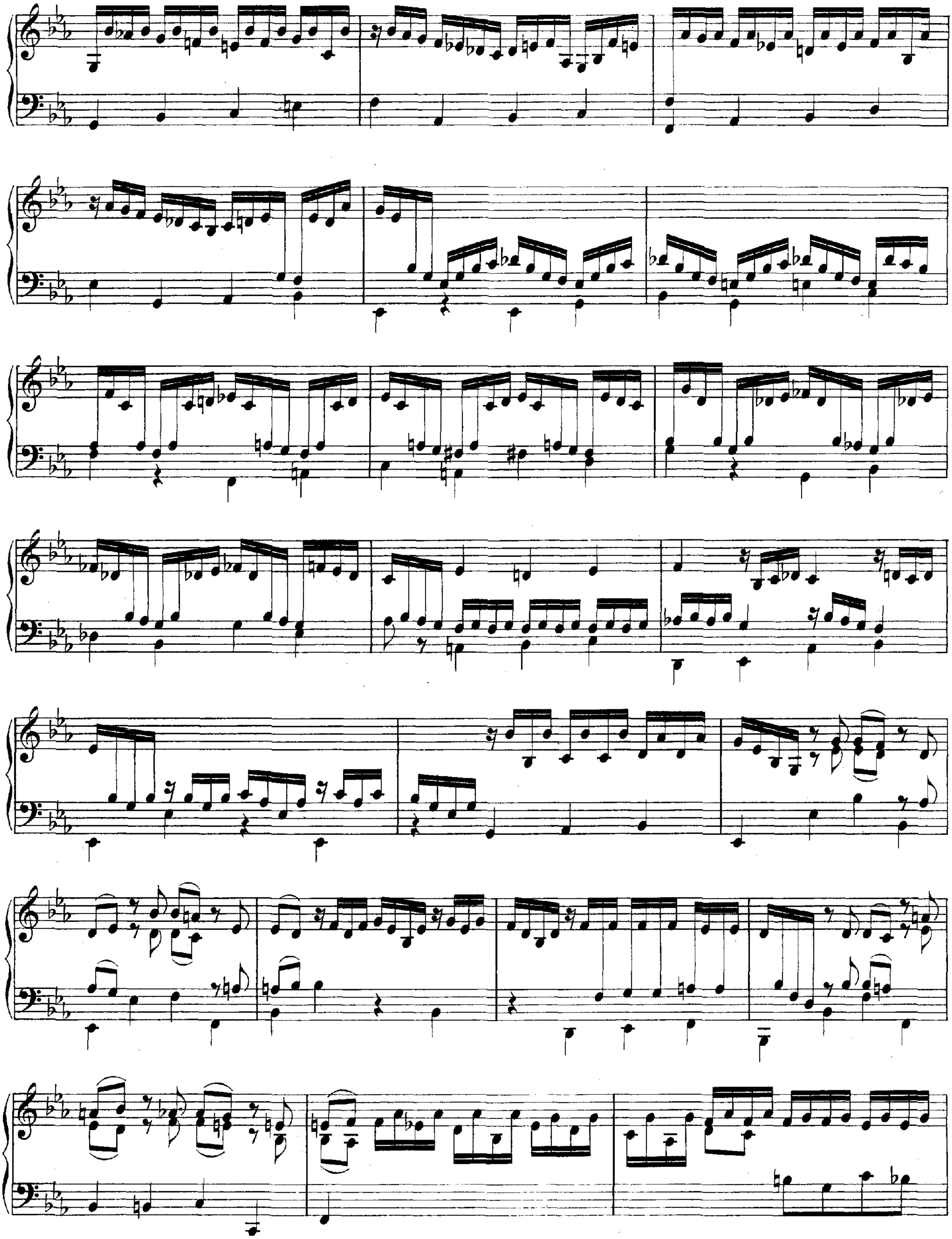


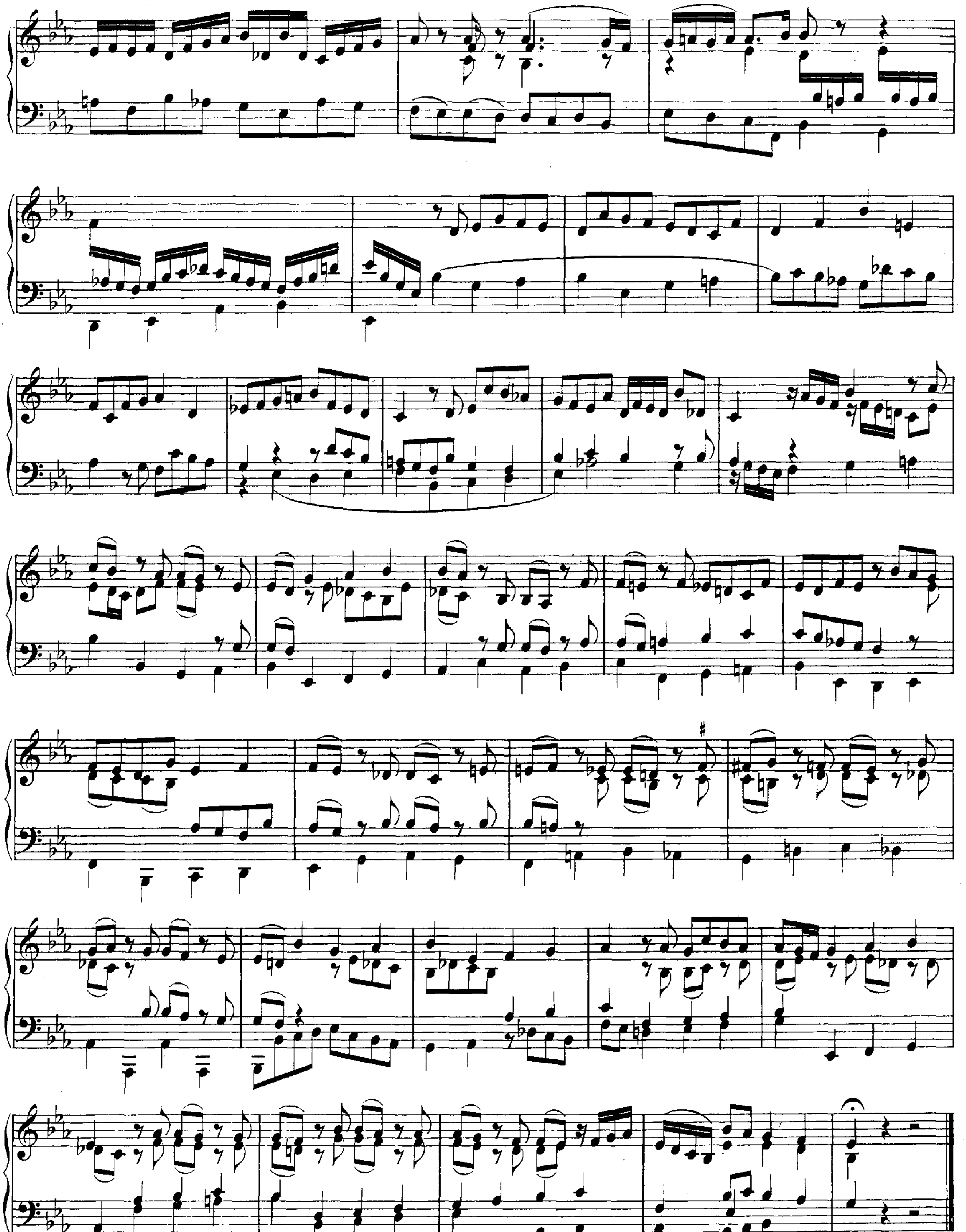


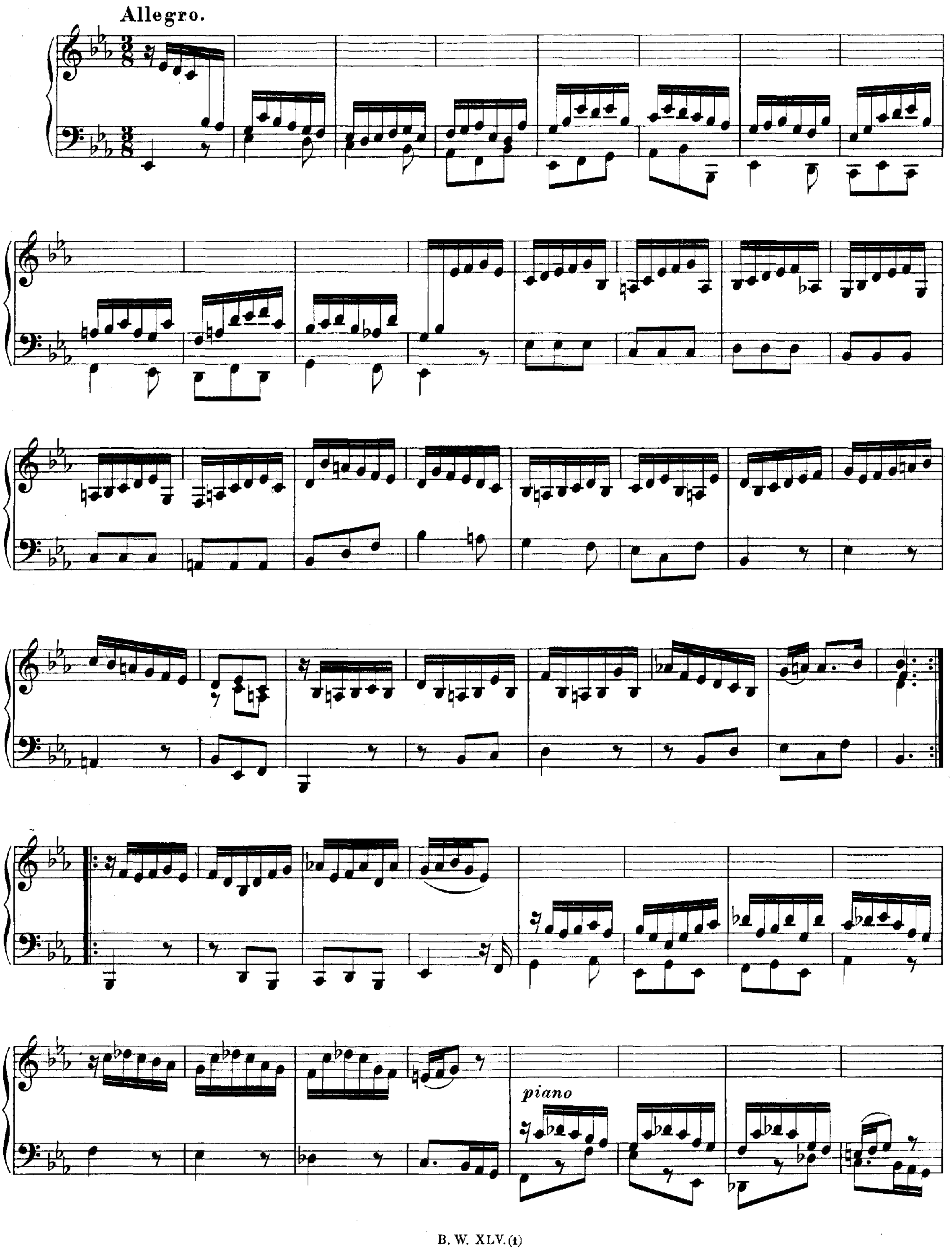
Fuga.

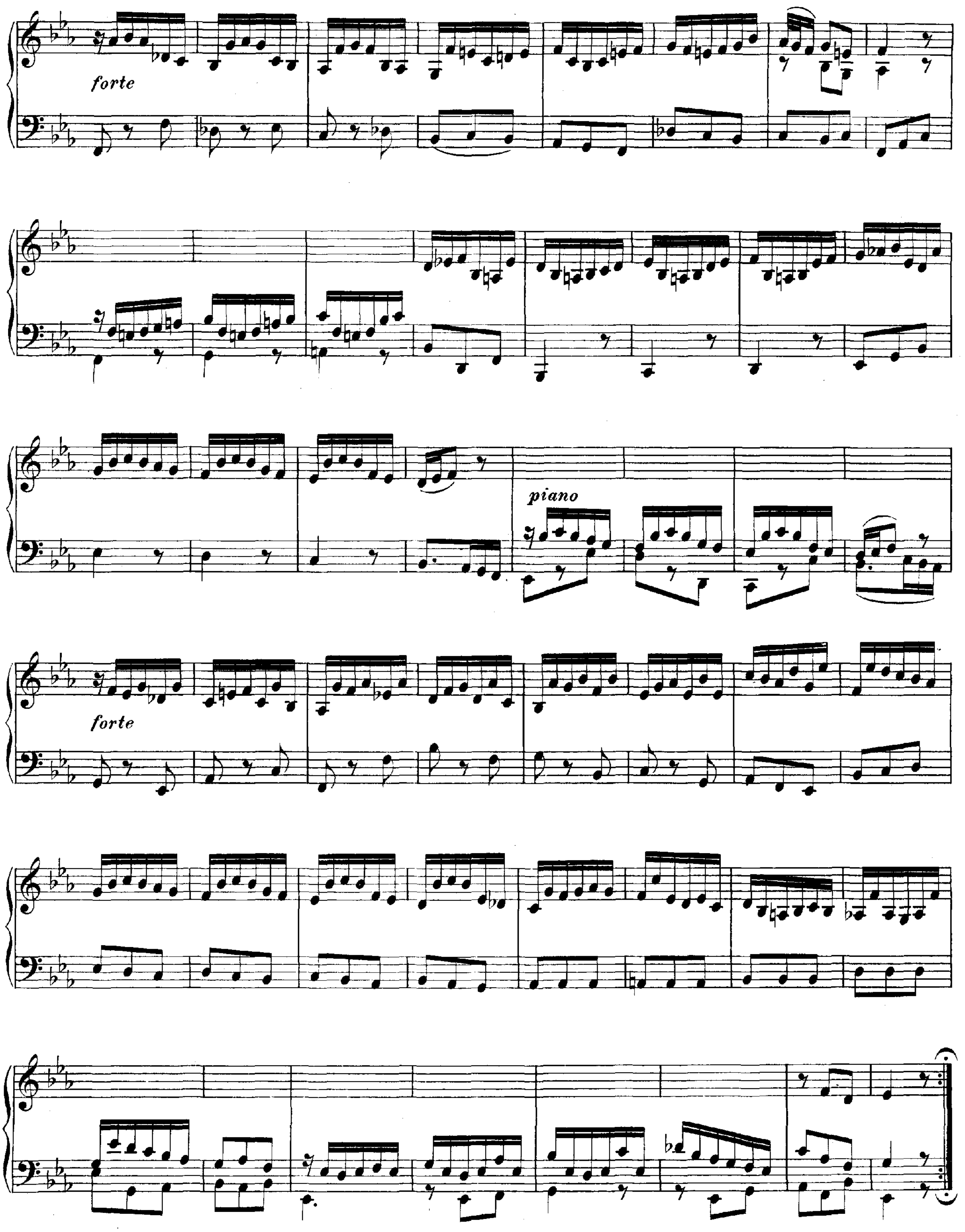




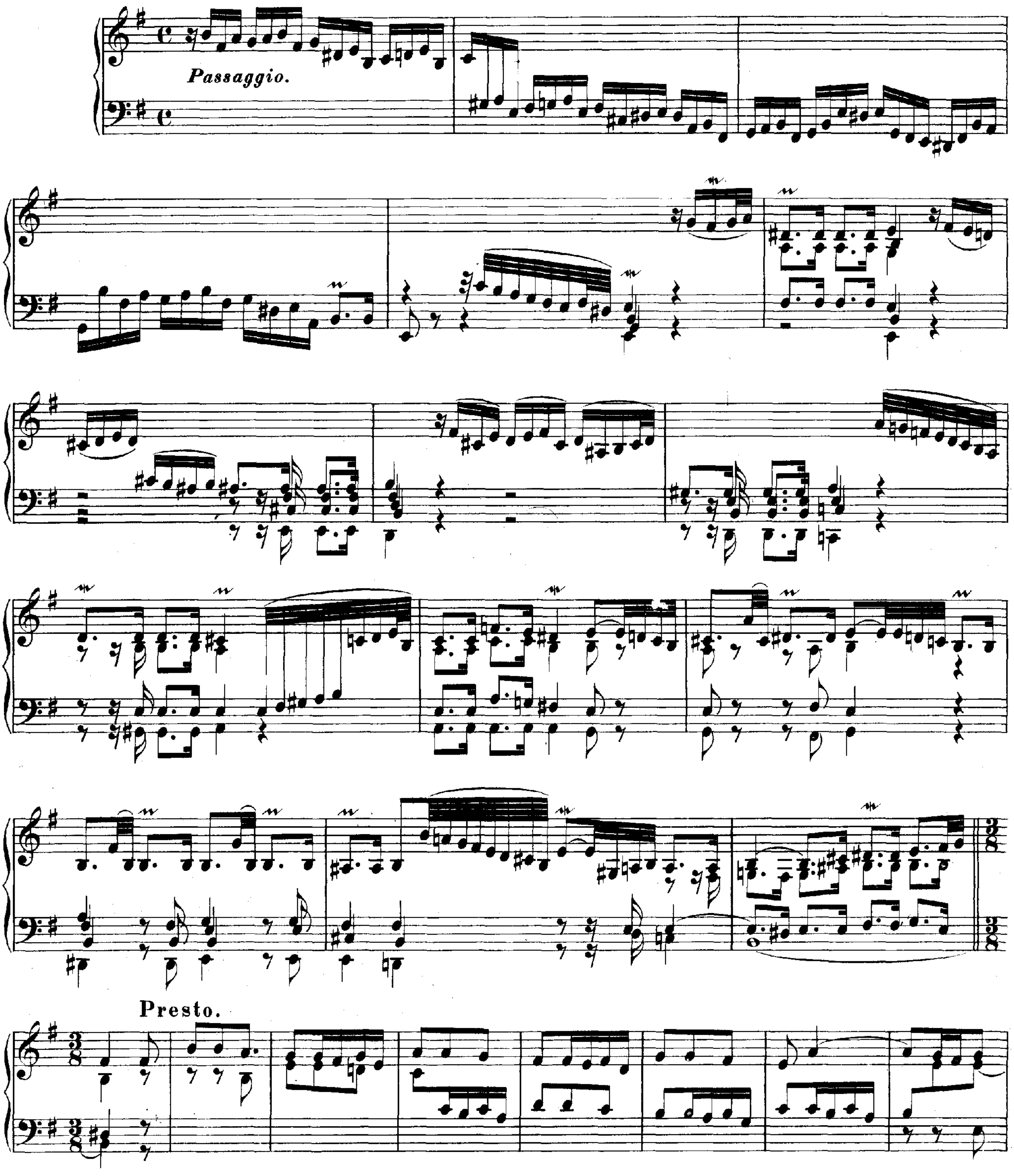


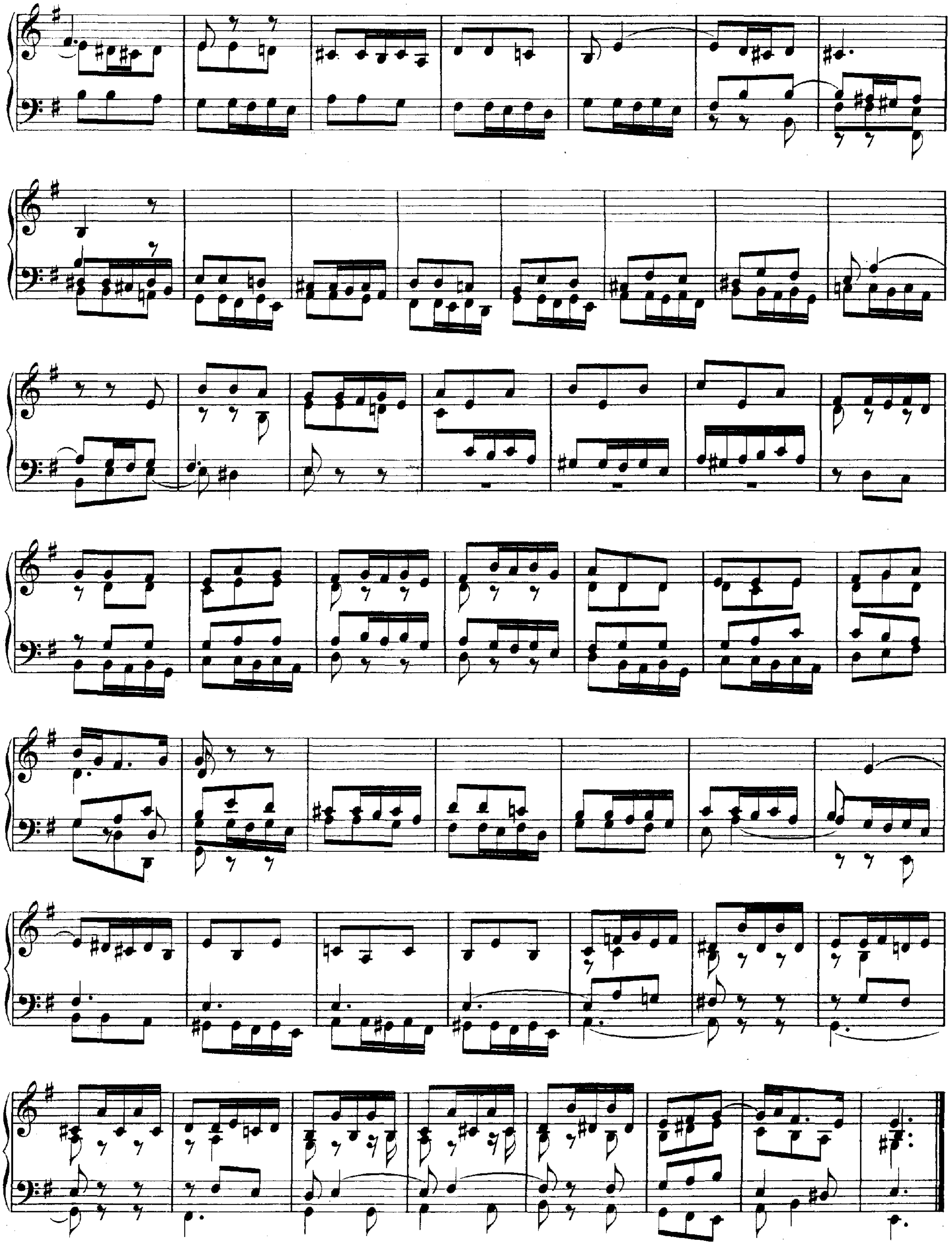



Allegro.
piano

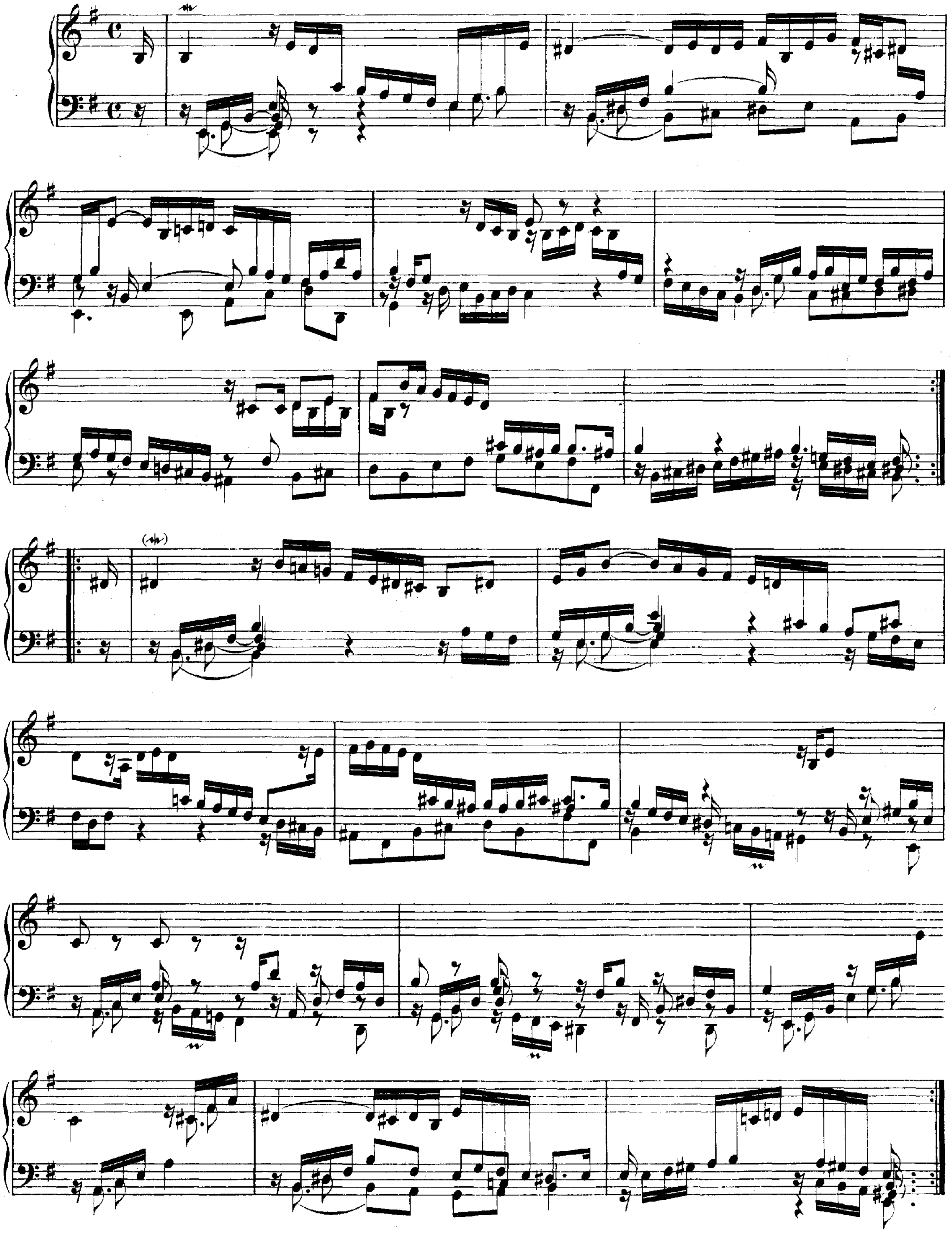

forte
piano
forte

II.
SUITE.

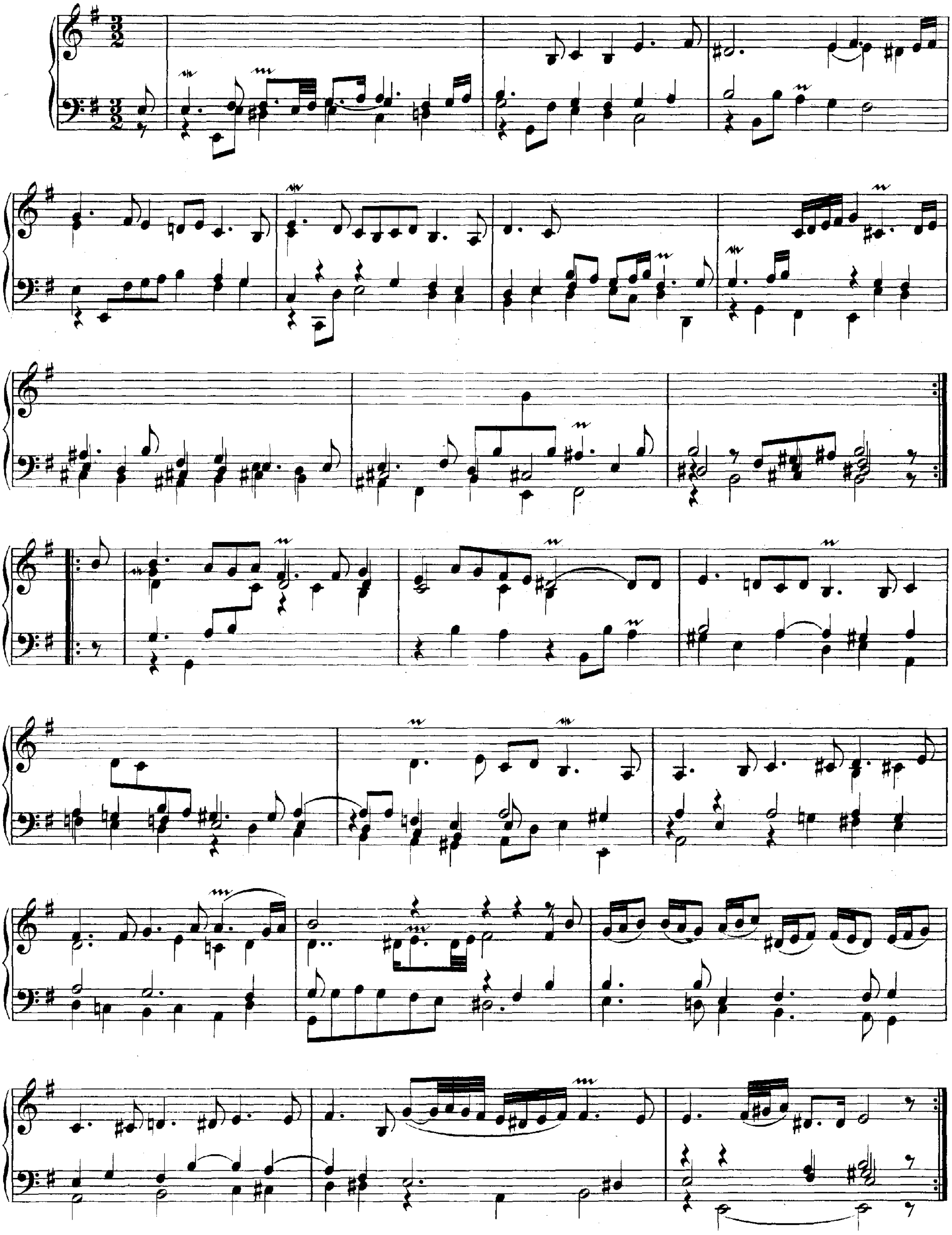




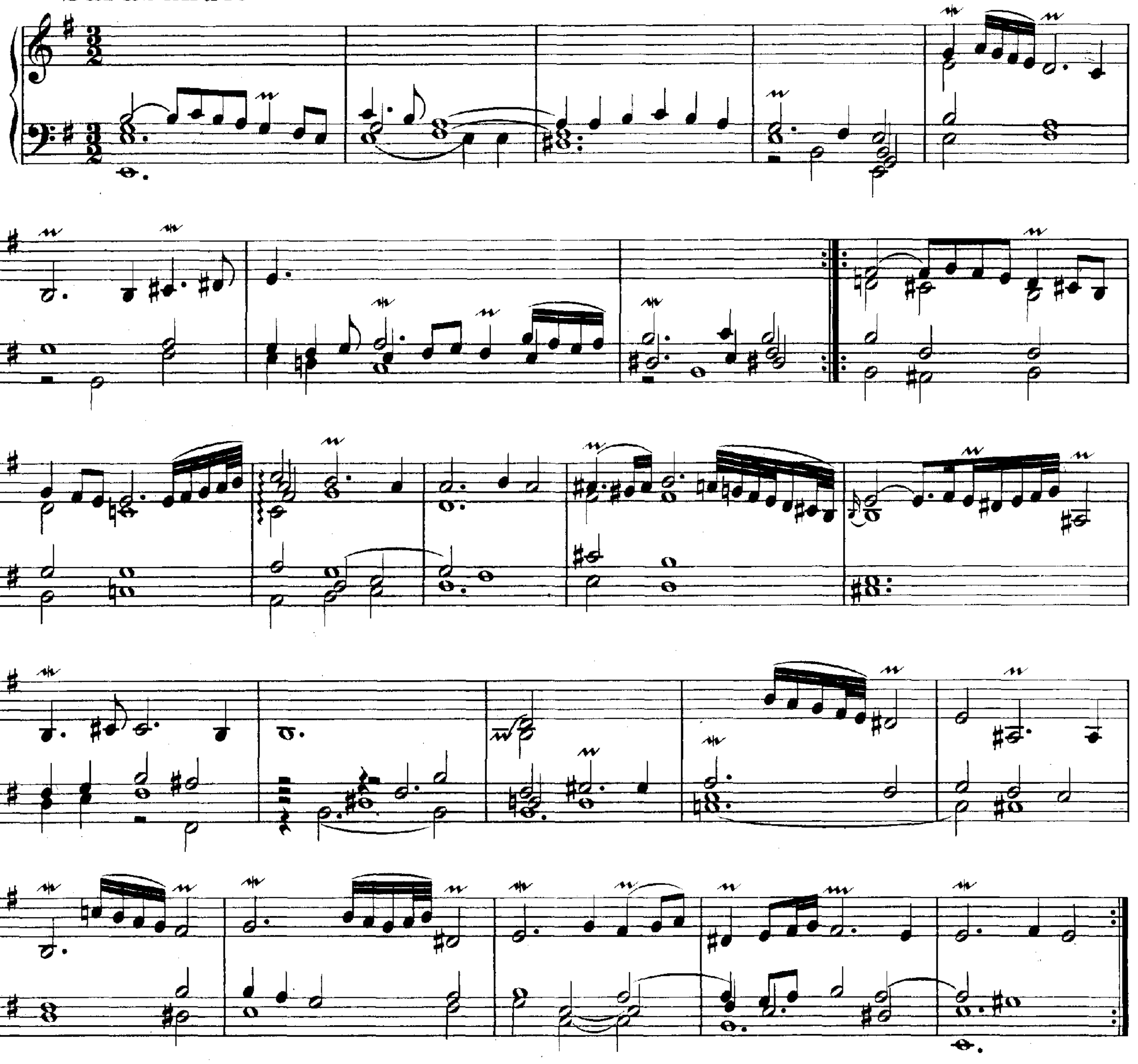
Allemande.



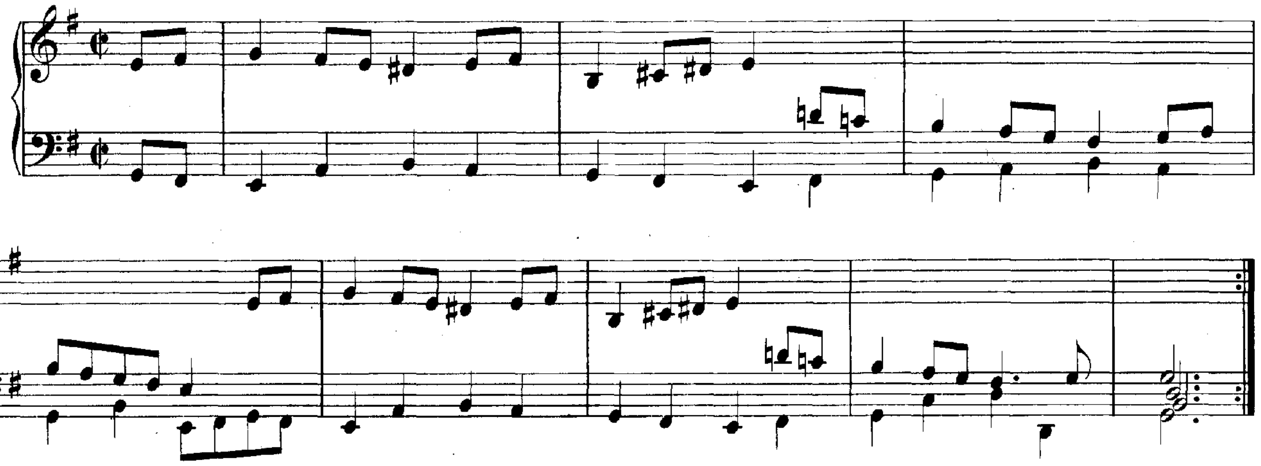
Courante.

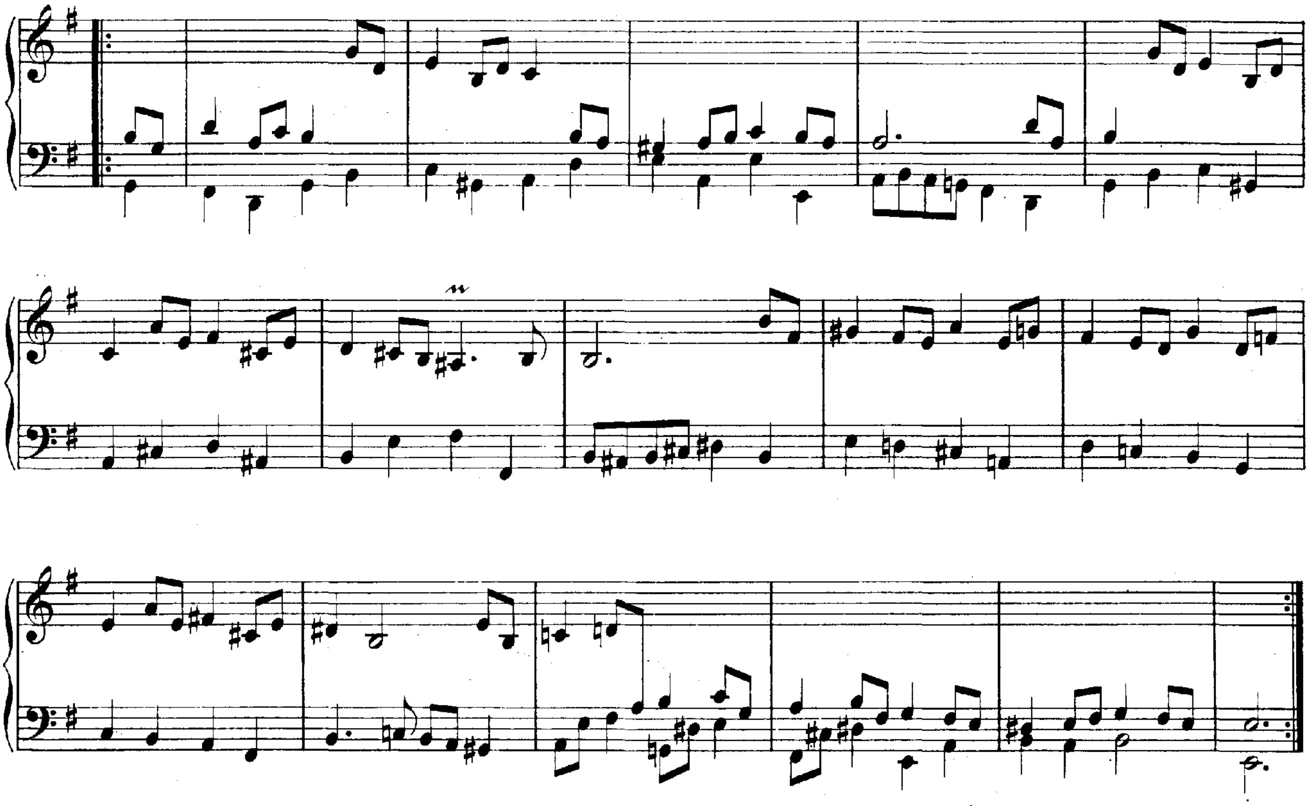


Sarabande.

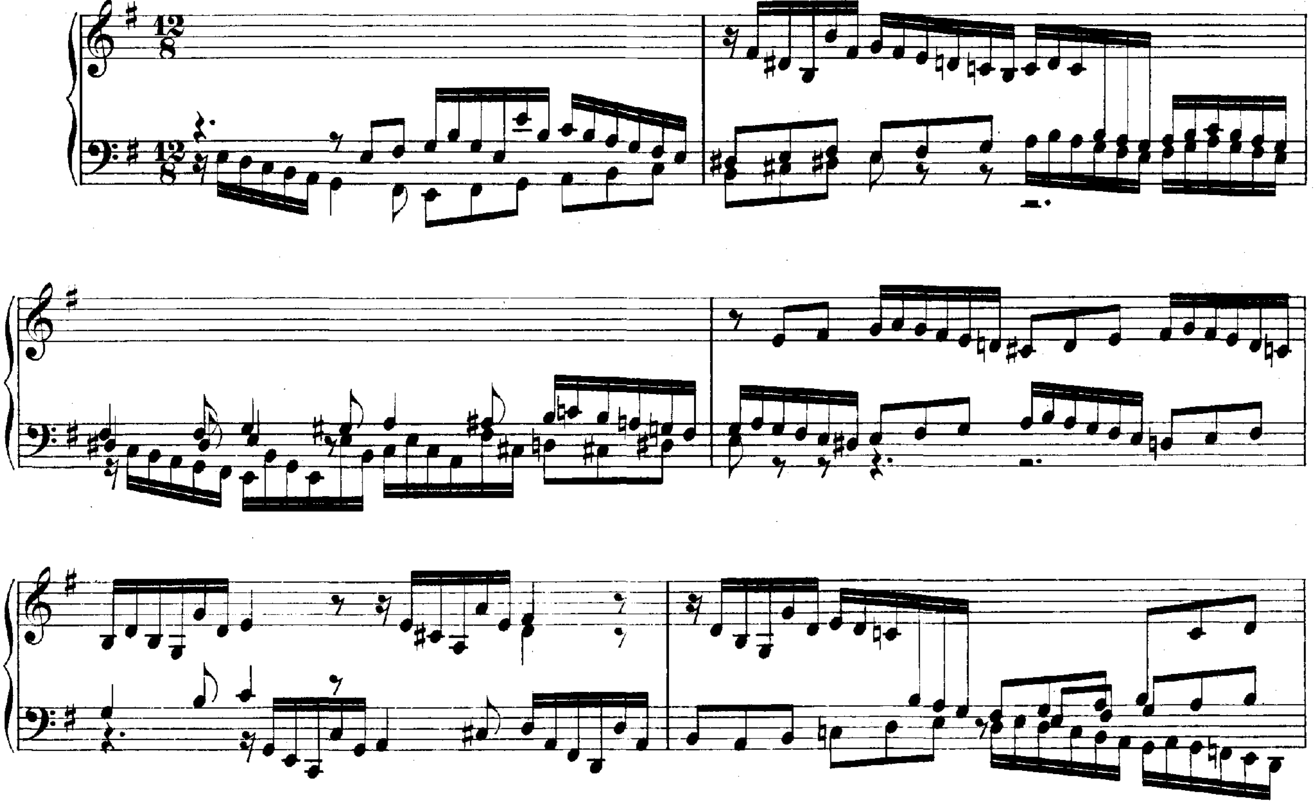


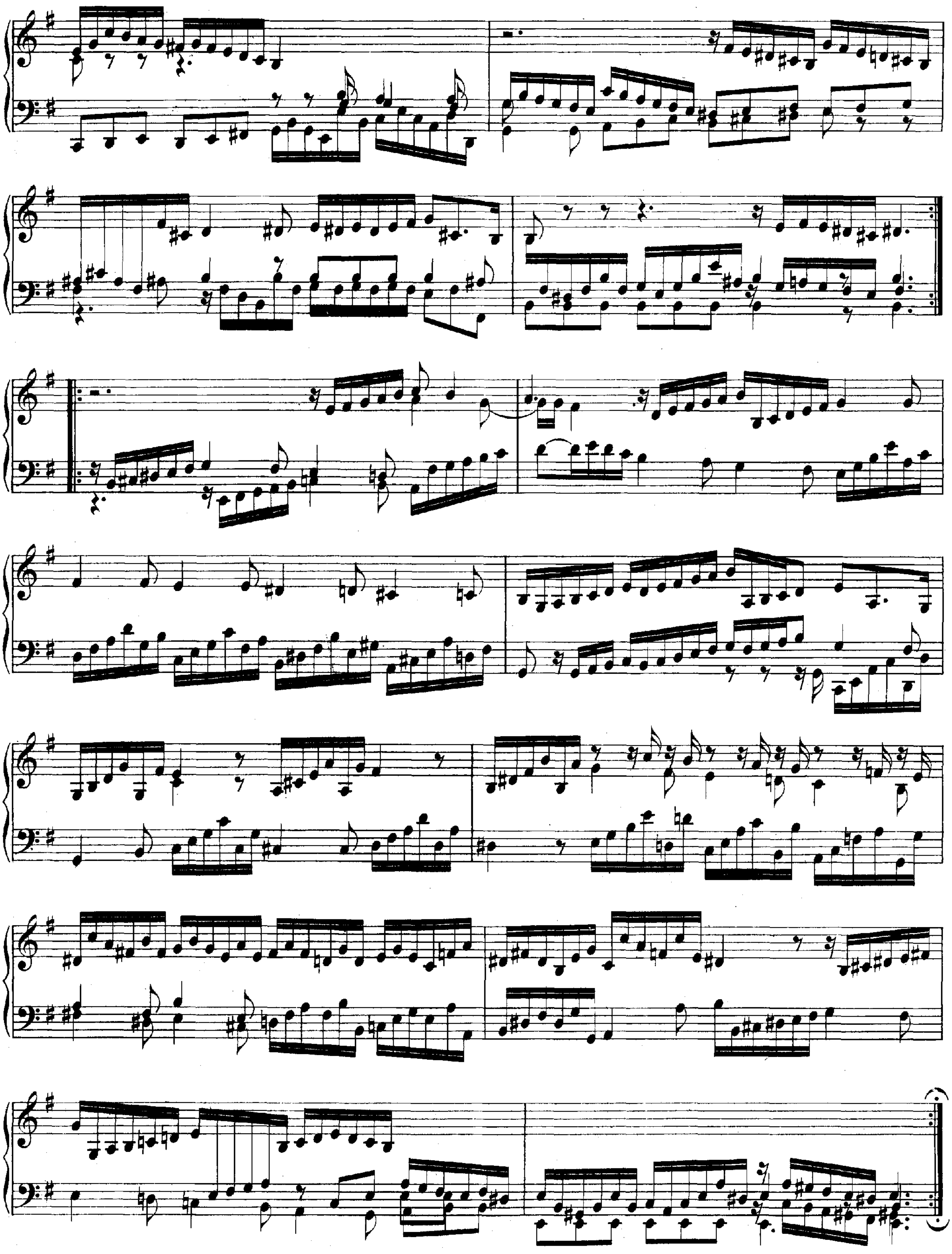
Bourrée.





Gigue.

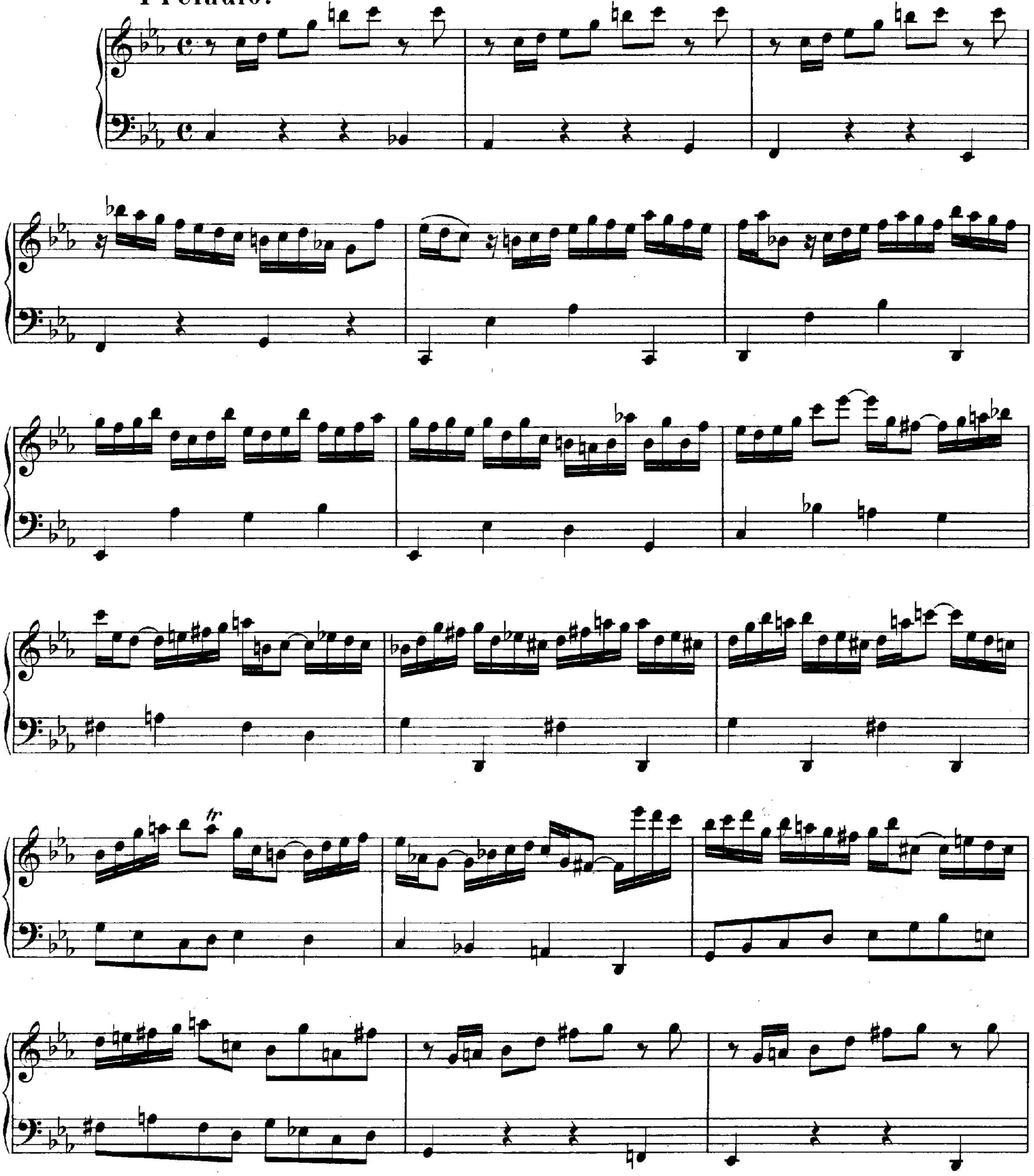


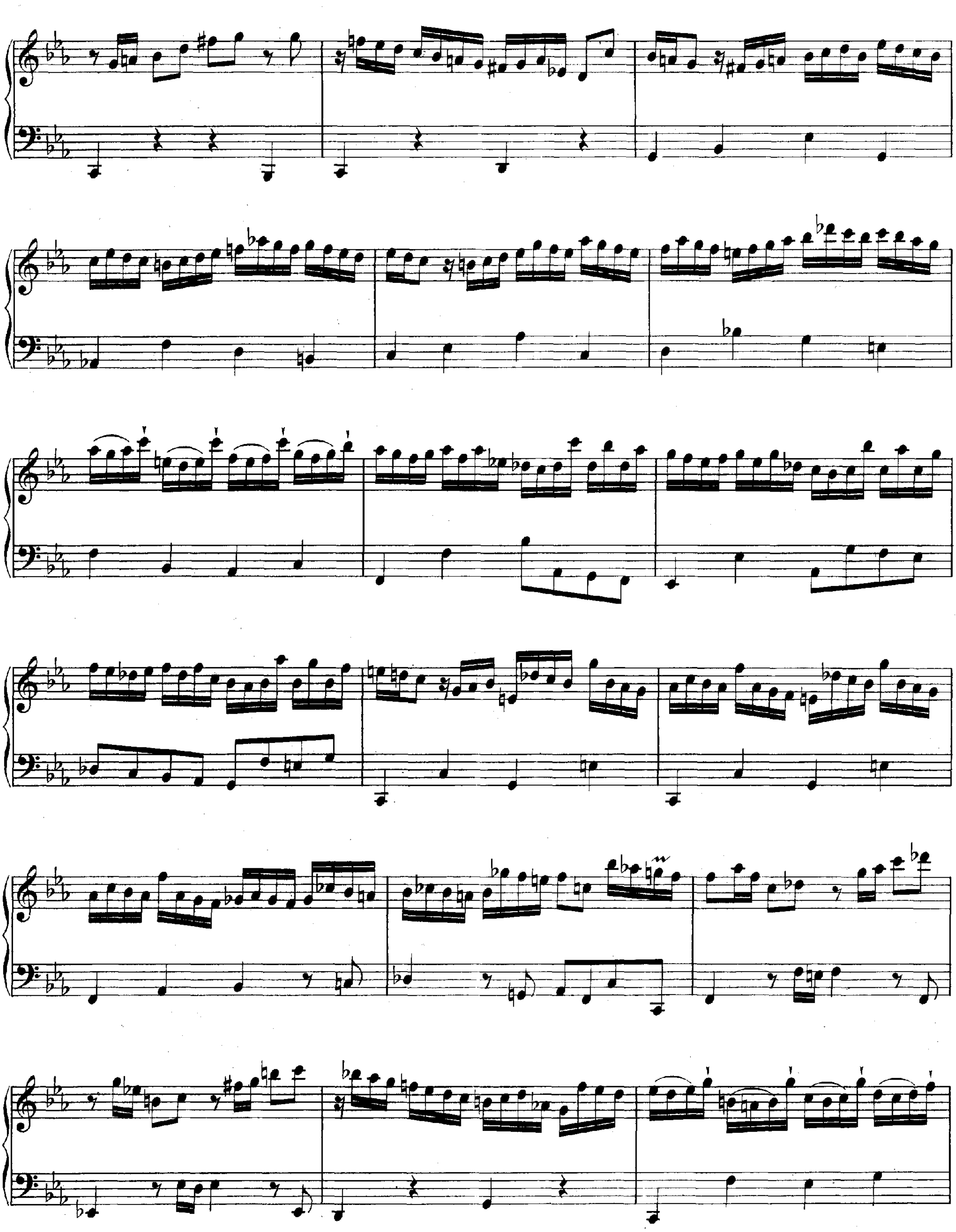


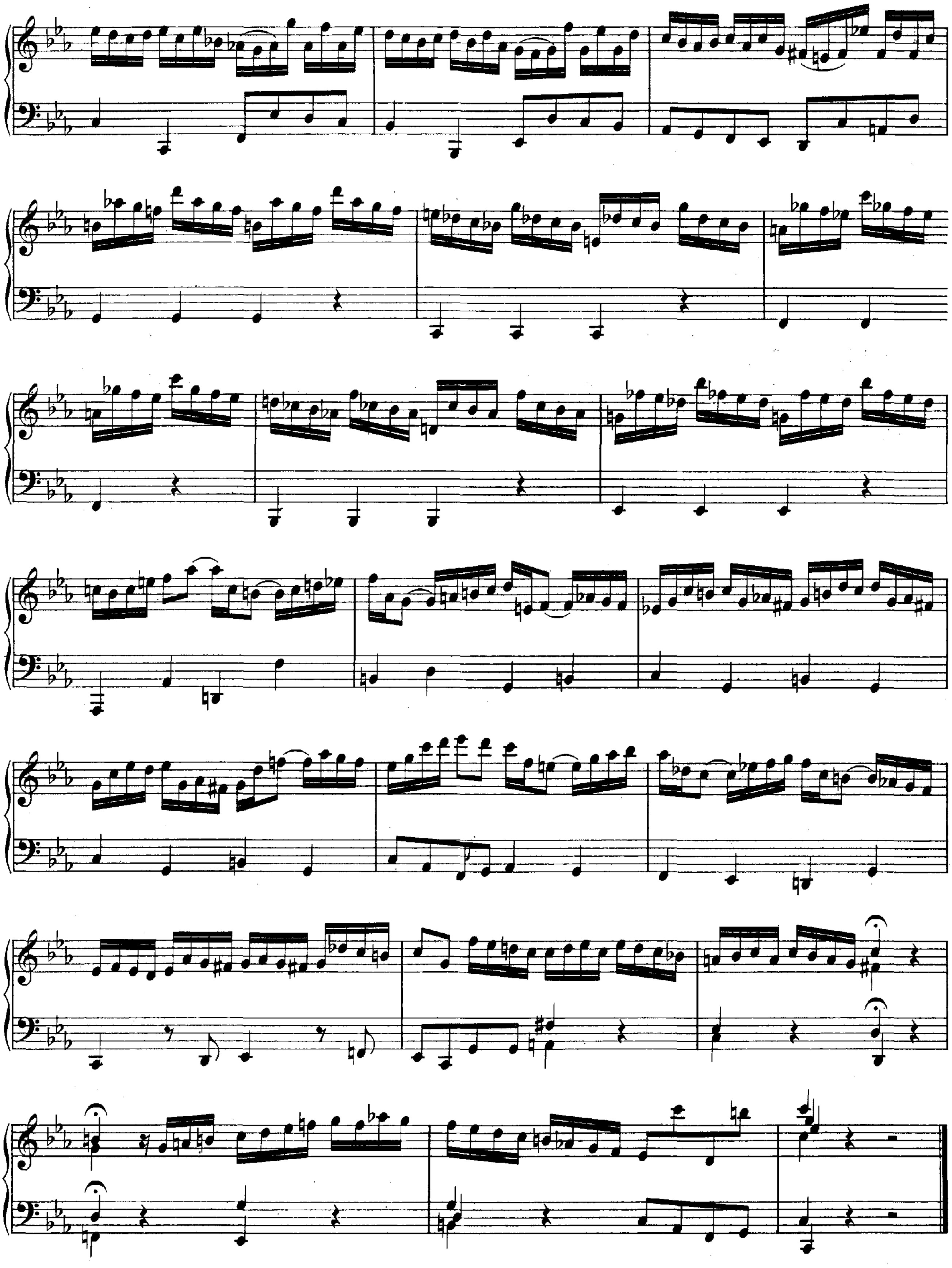
III.

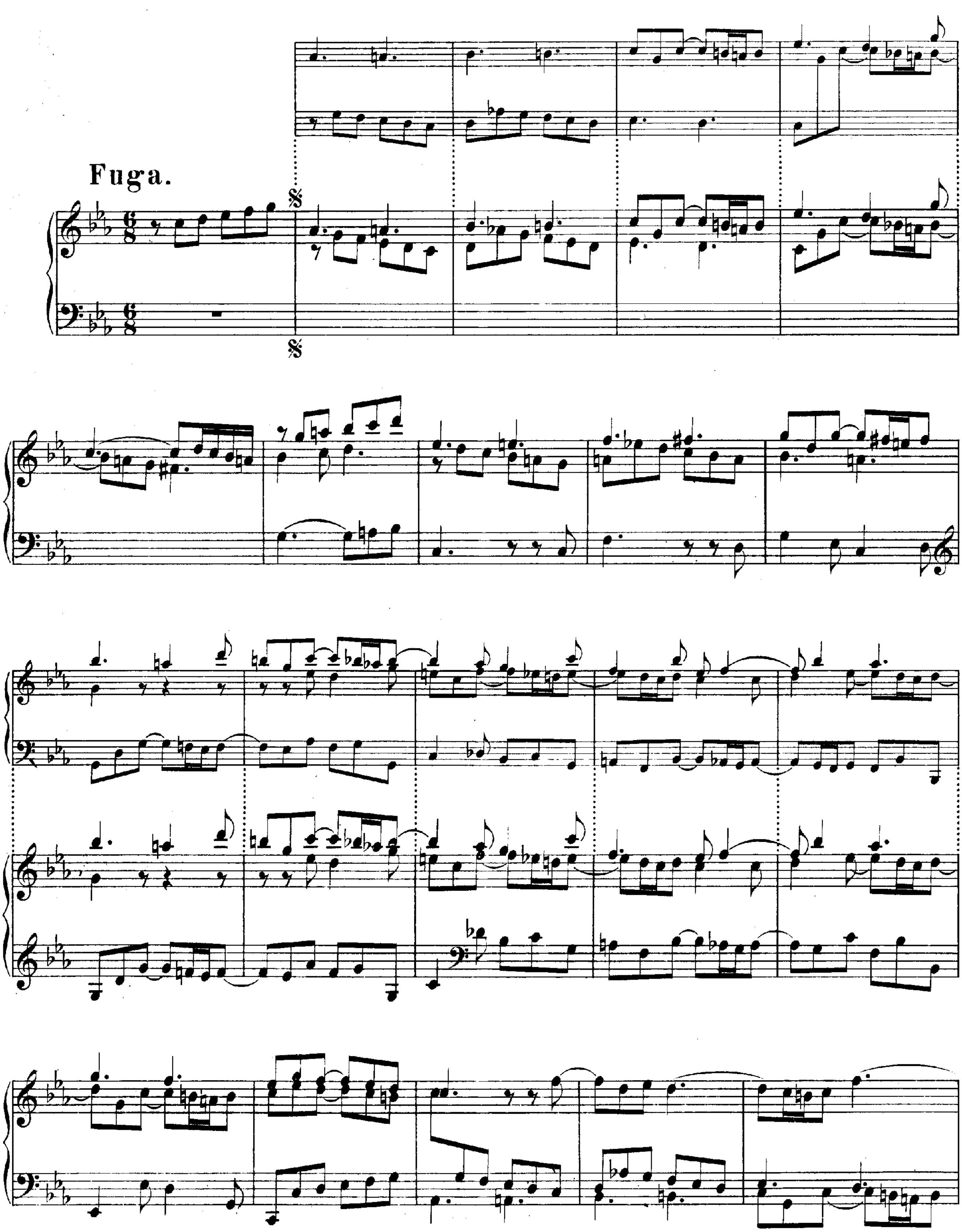
SUITE.

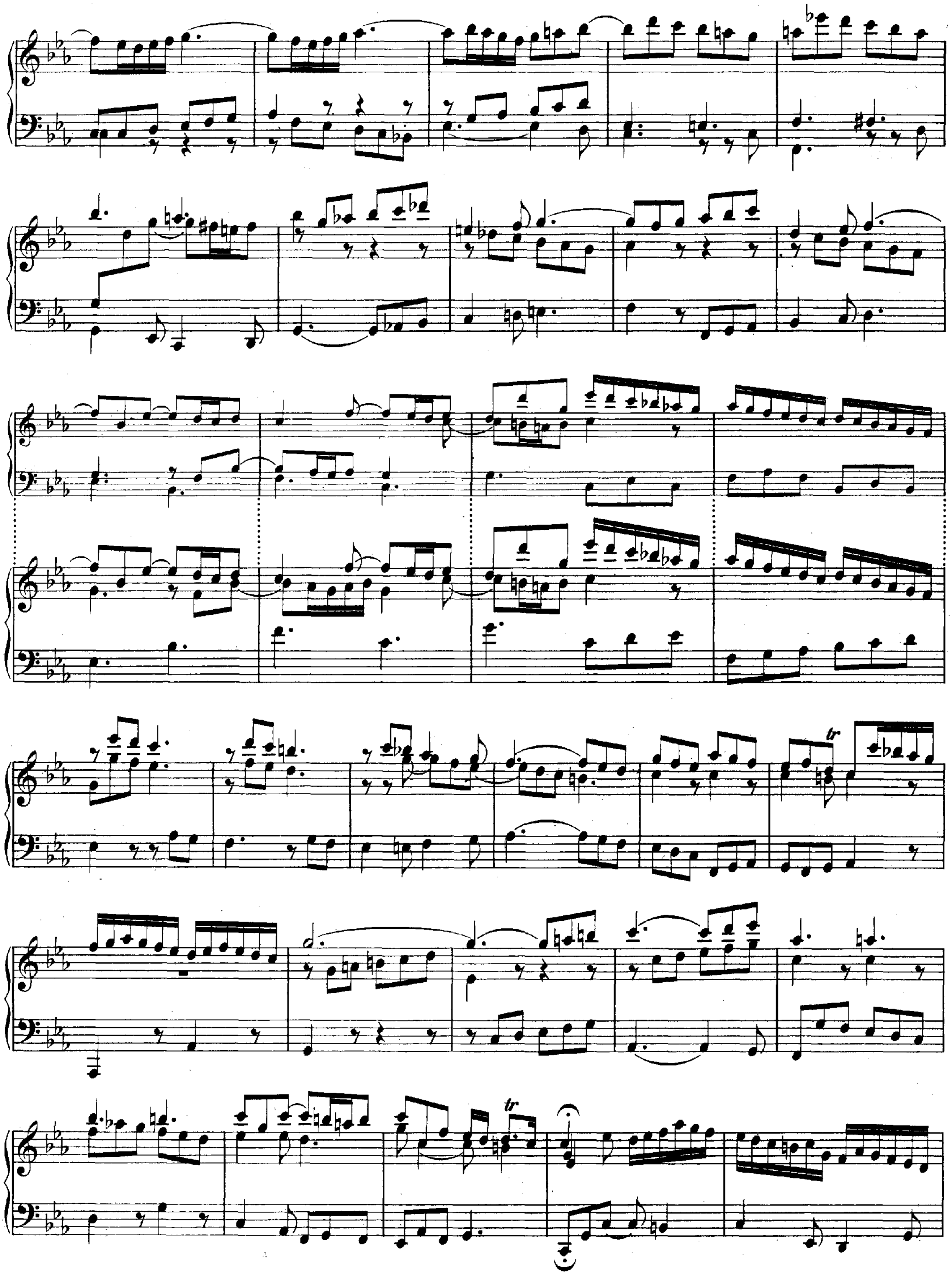
Preludio.

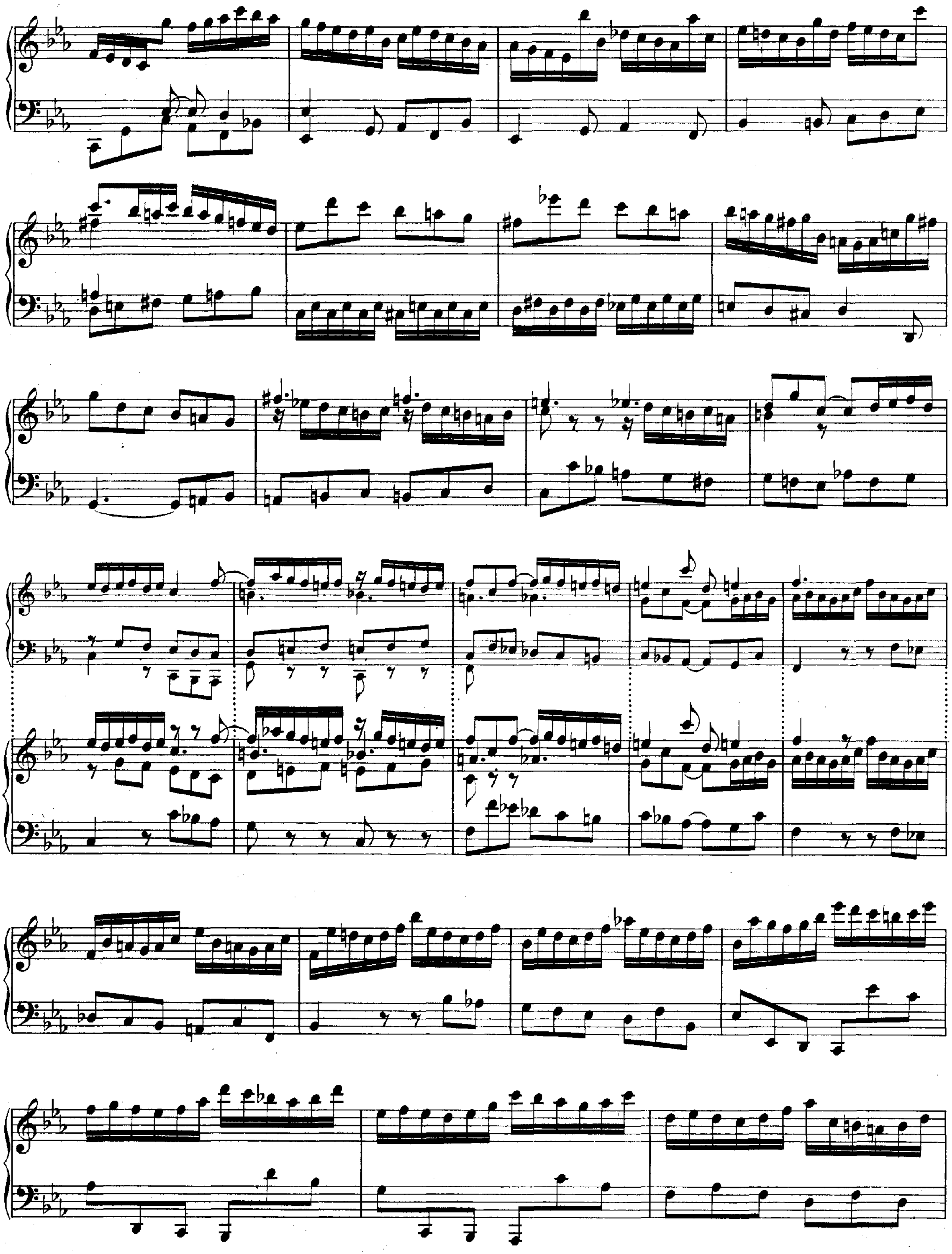


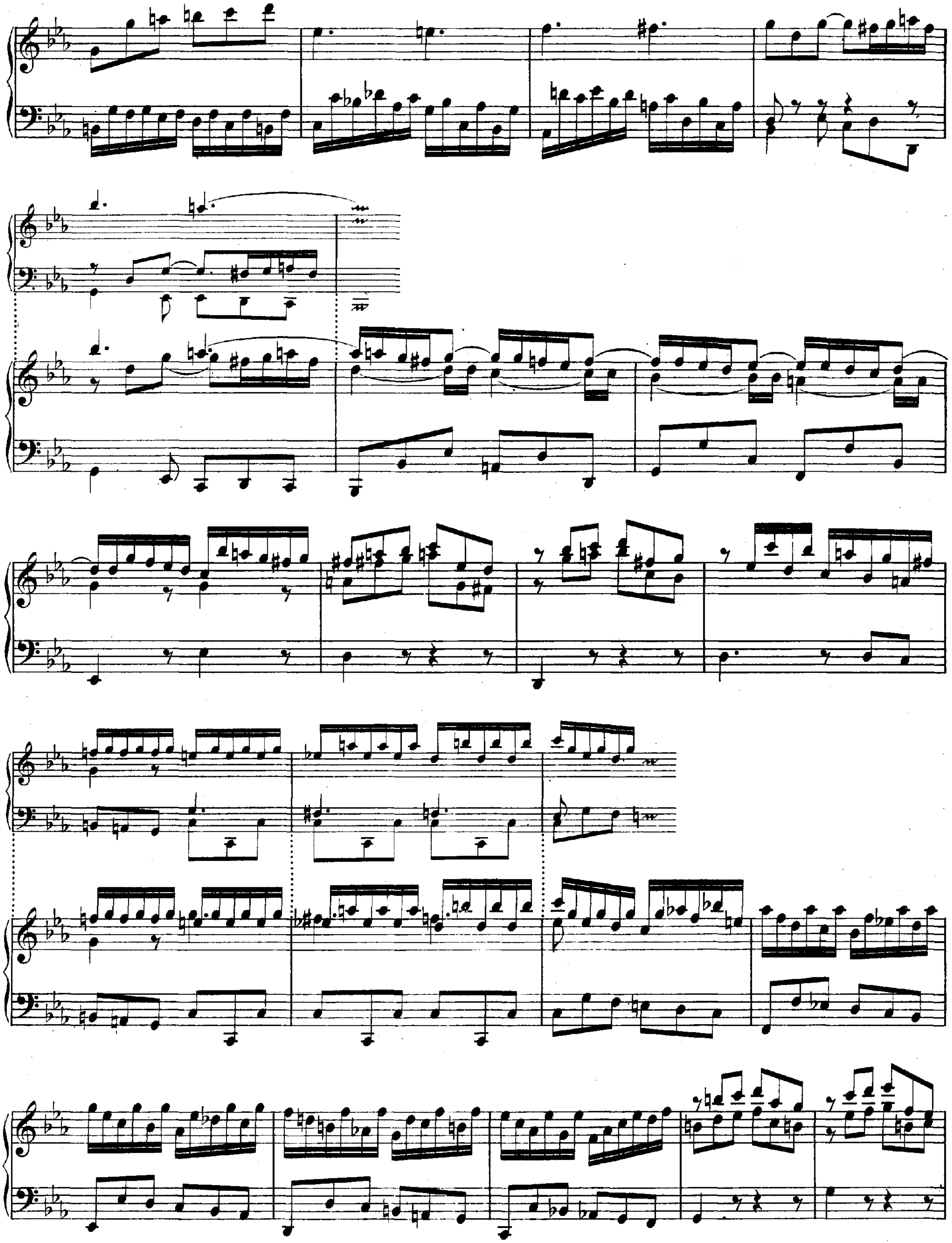


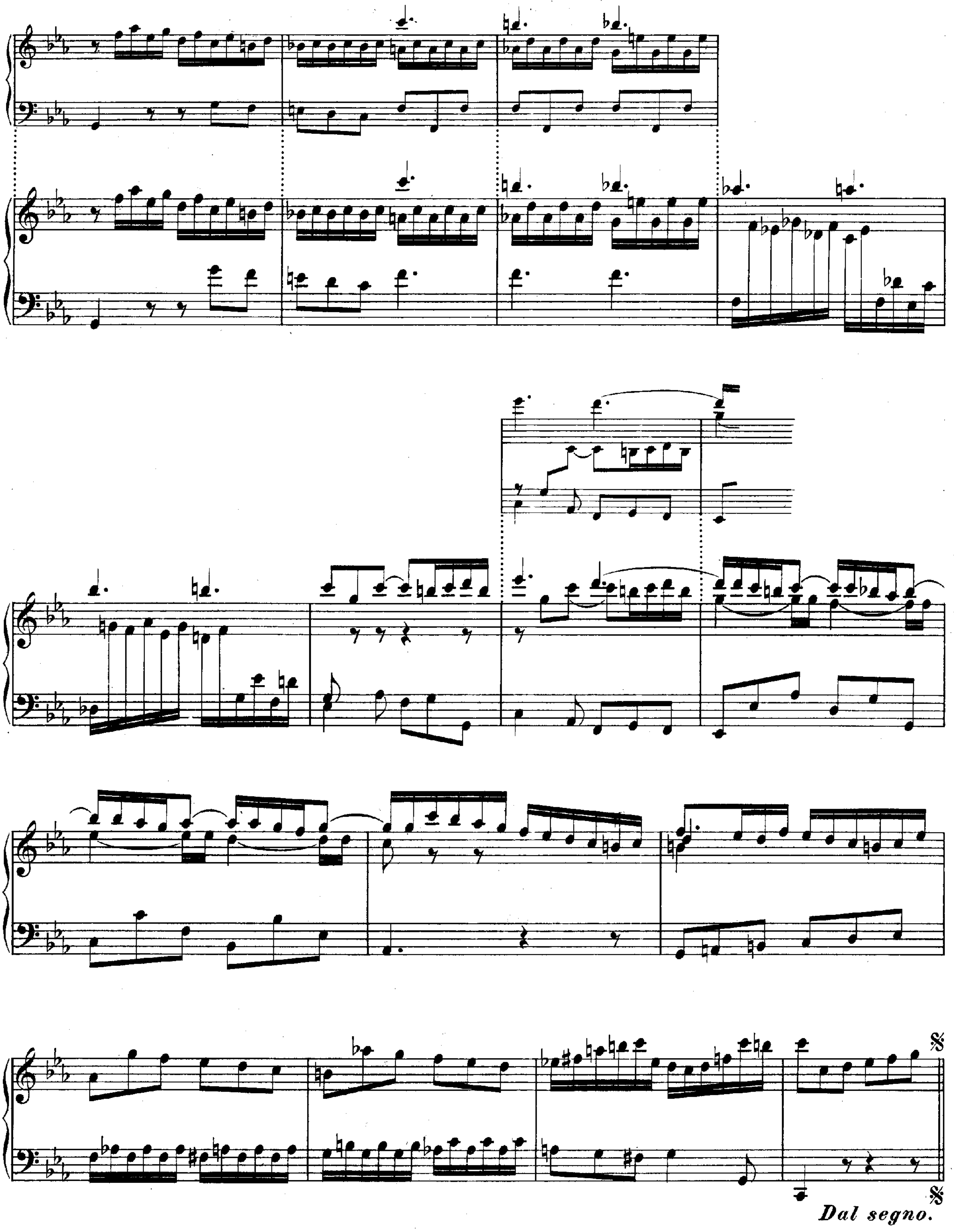



Fuga.

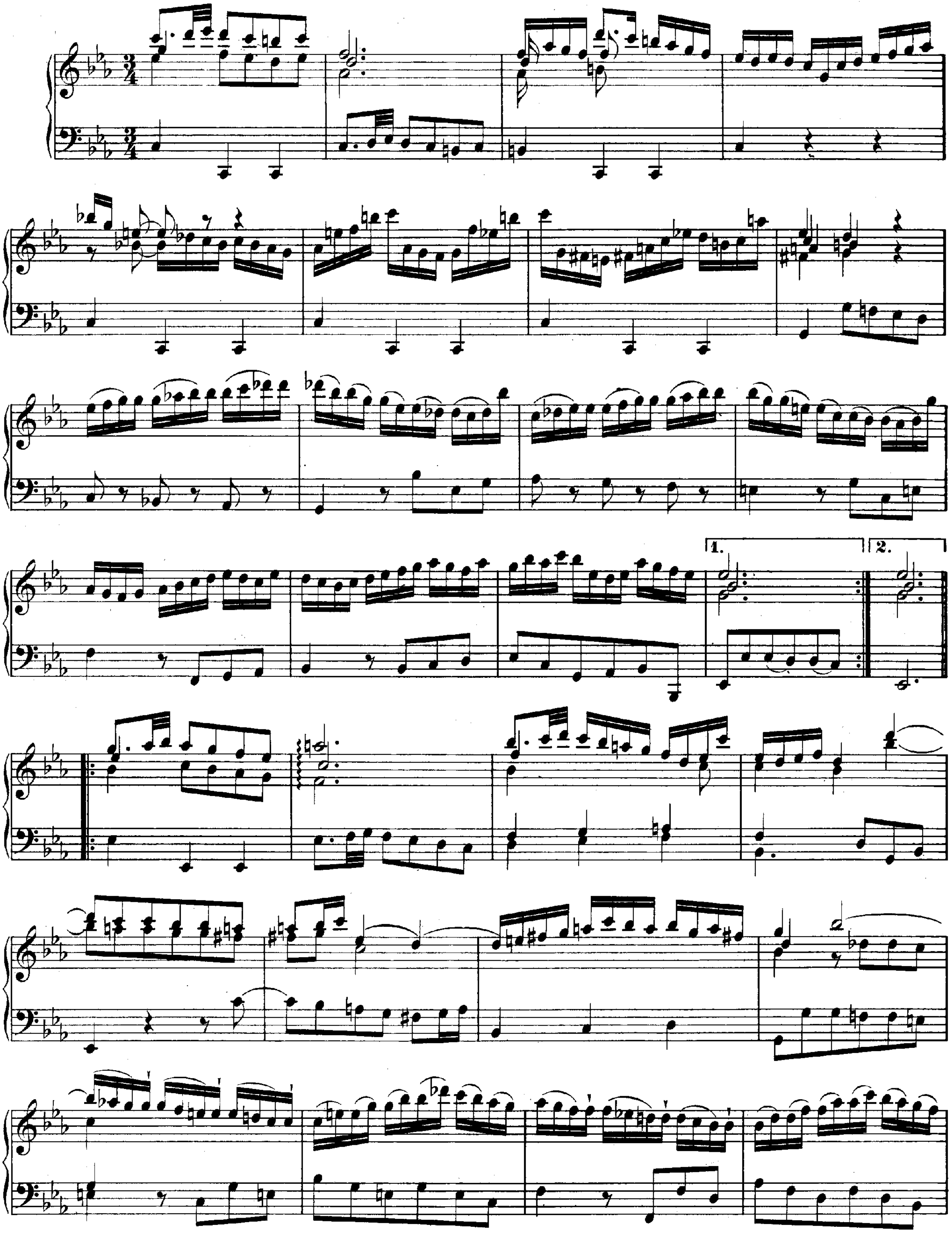

tr
tr

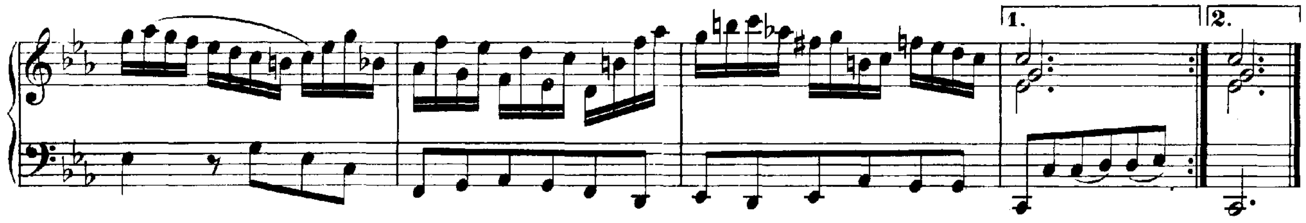




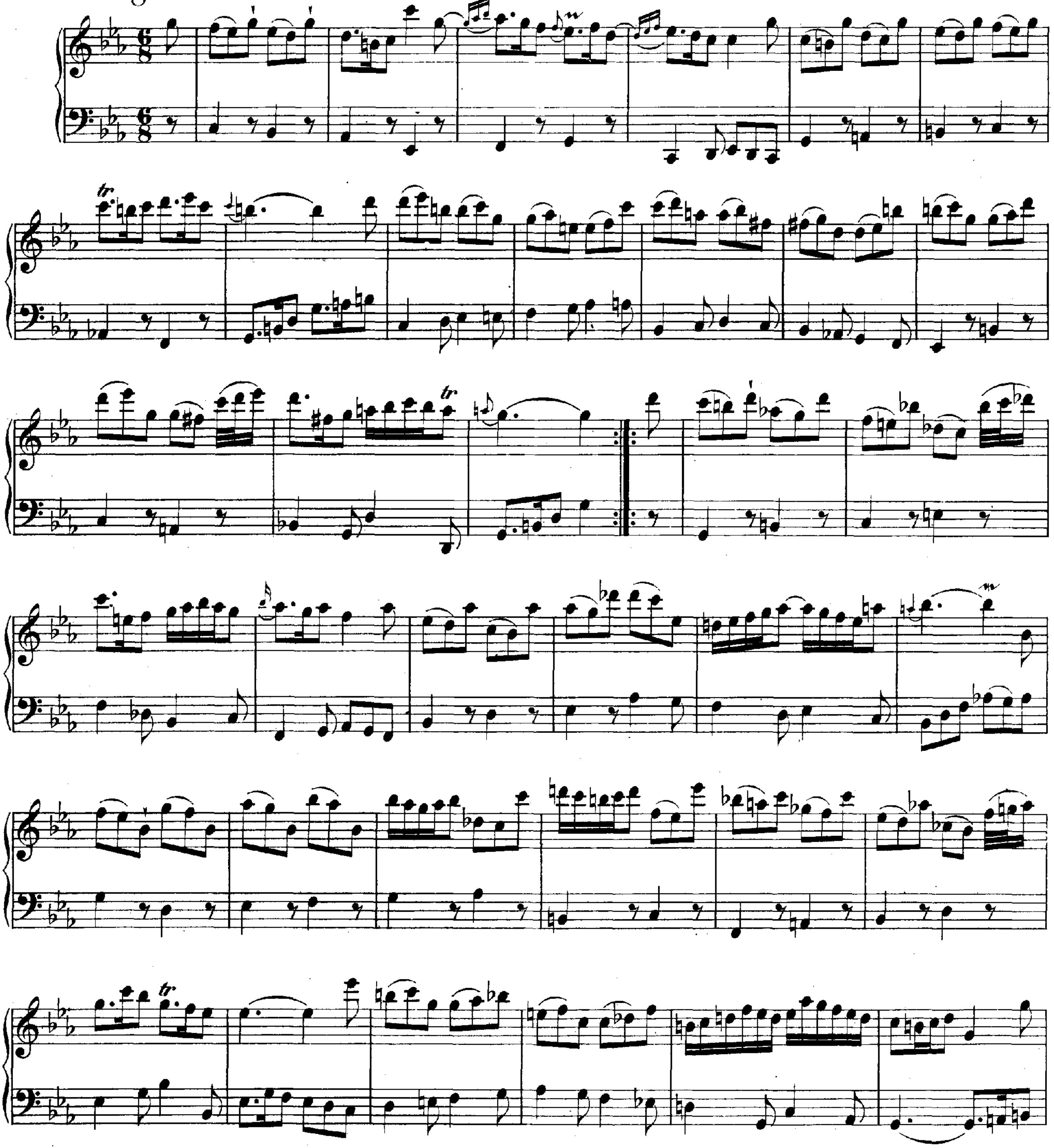

Dal segno.

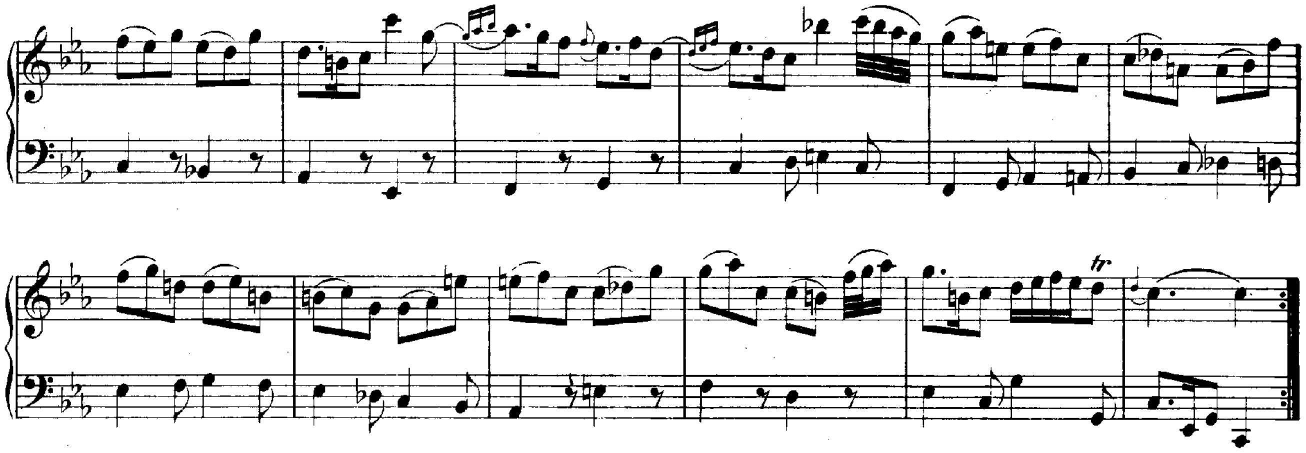
Sarabande.



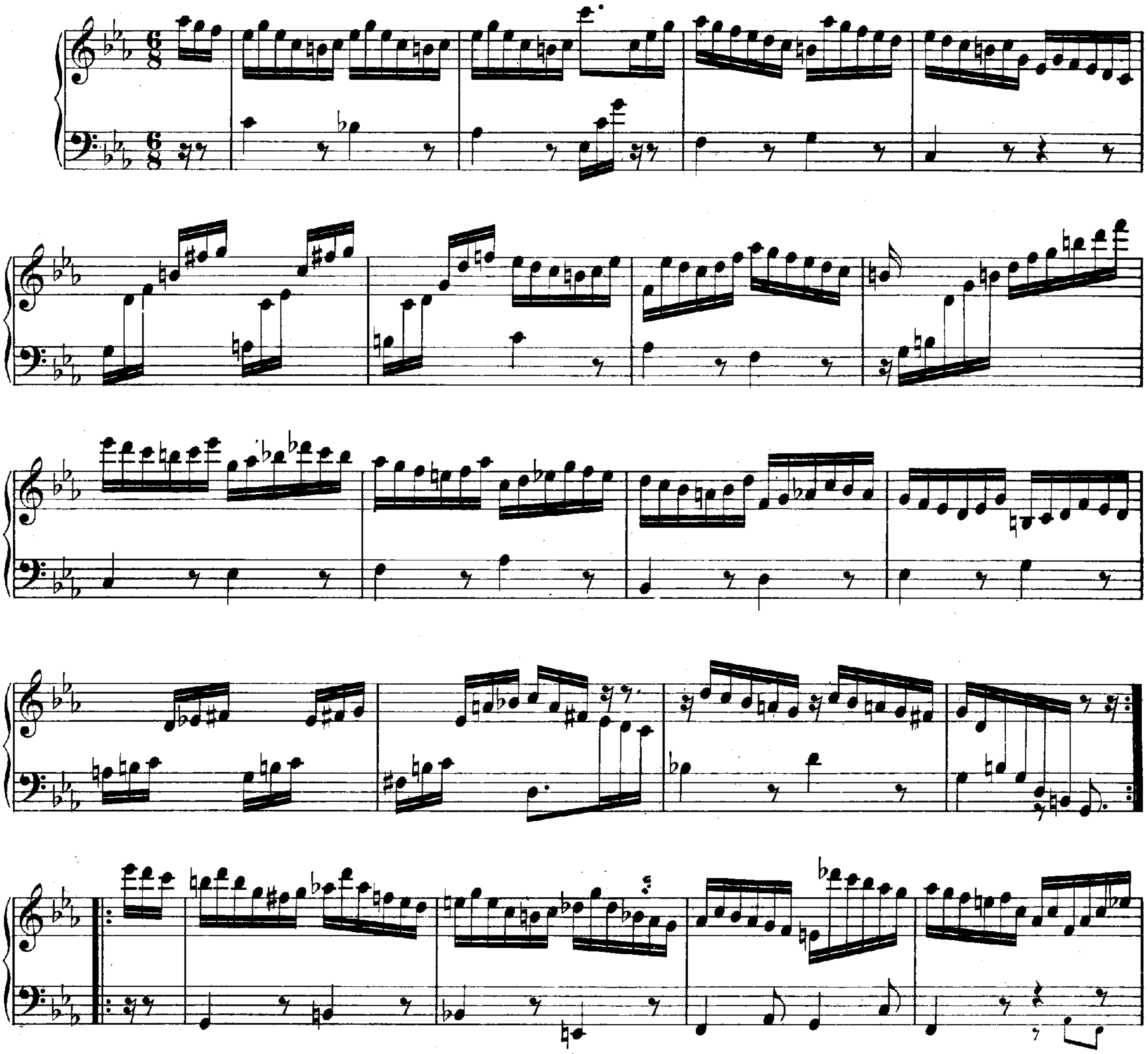


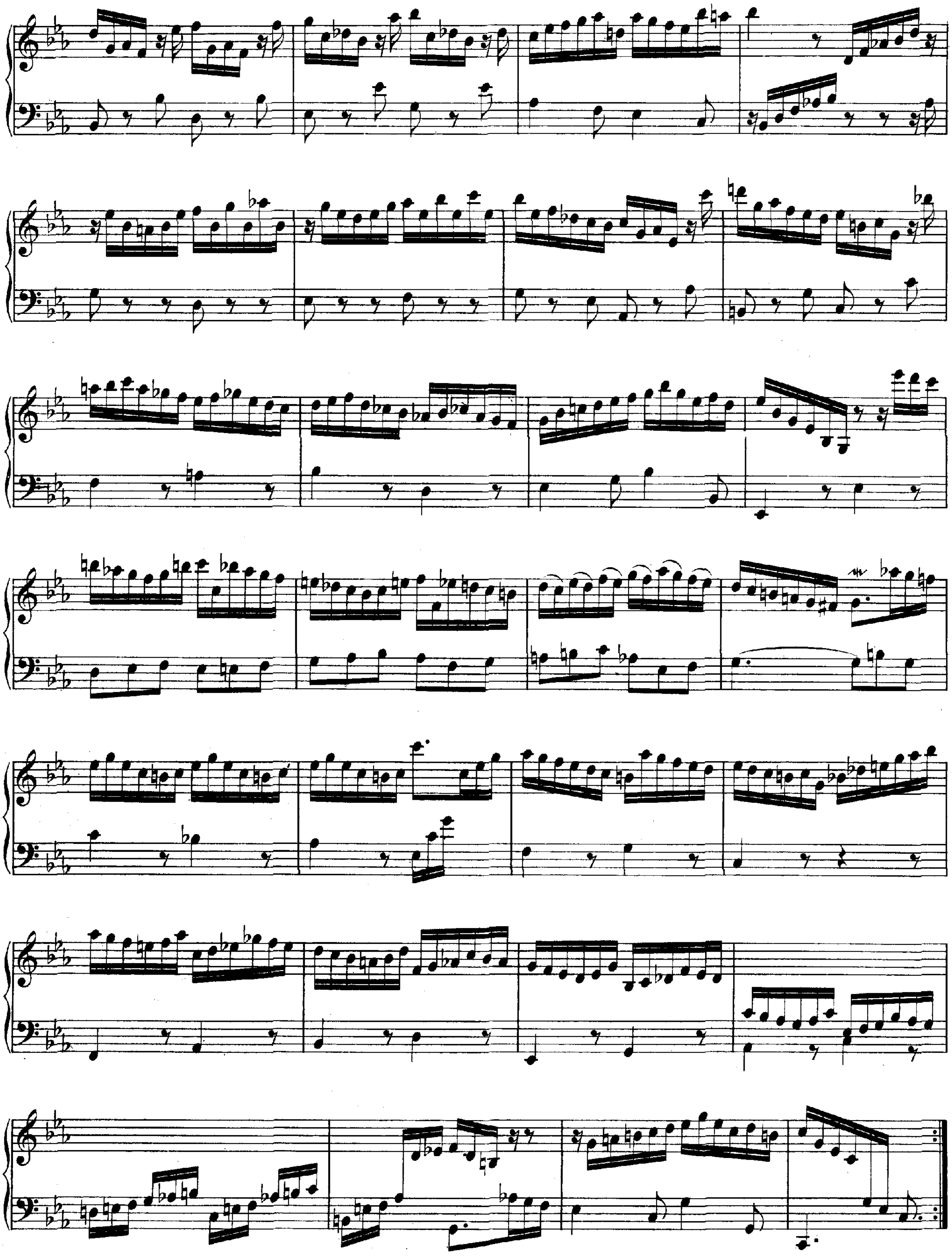
Gigue.





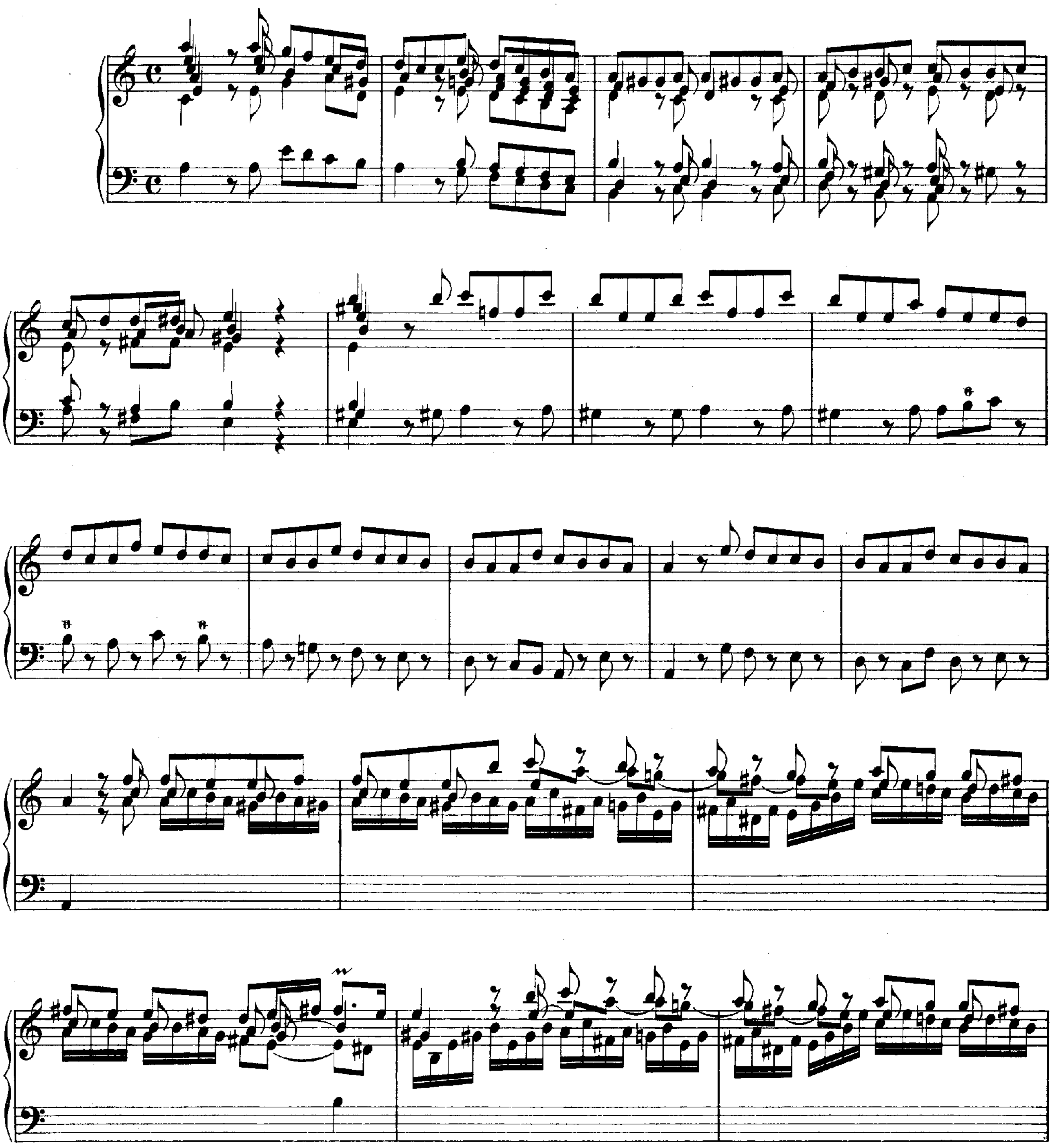
Double.

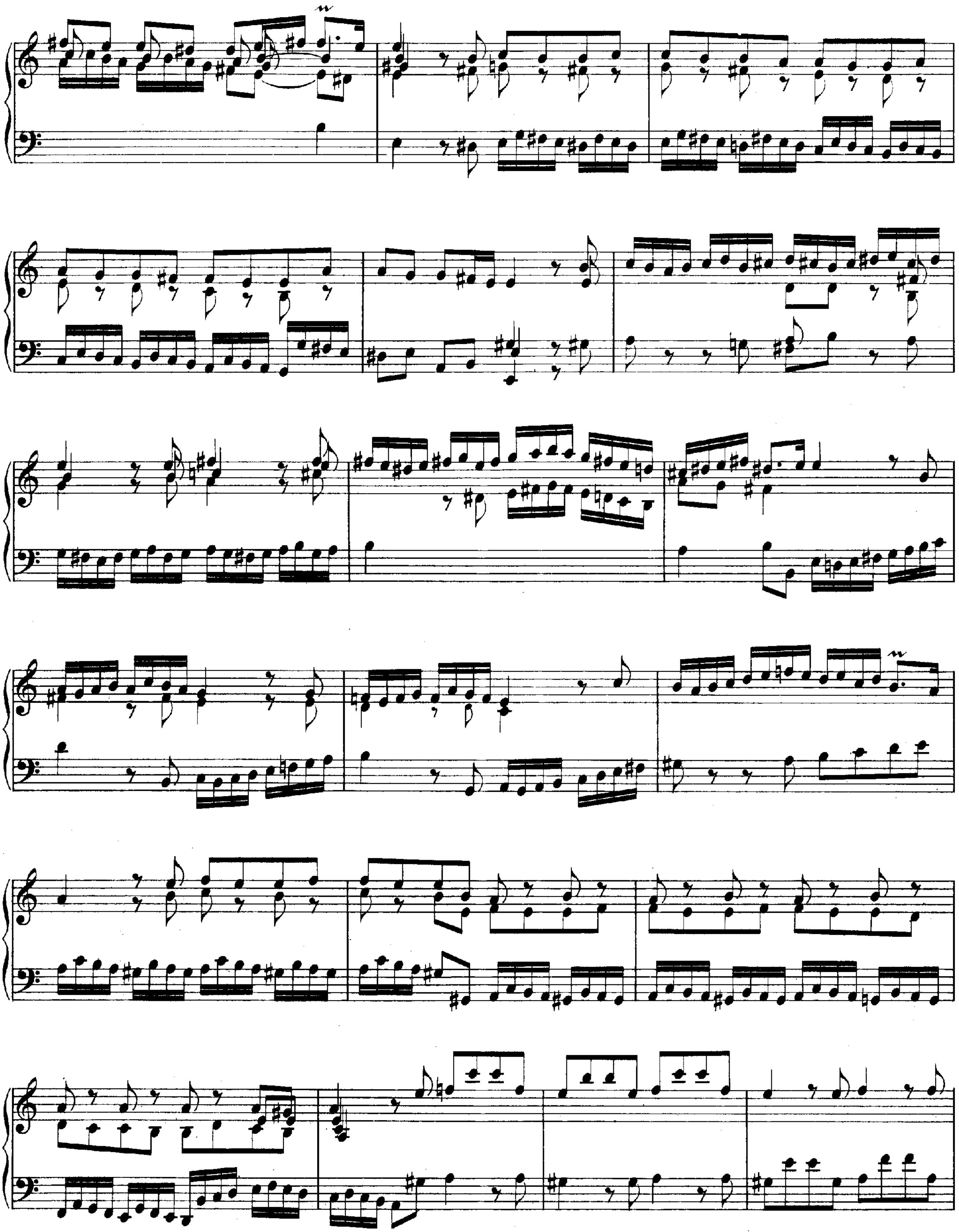


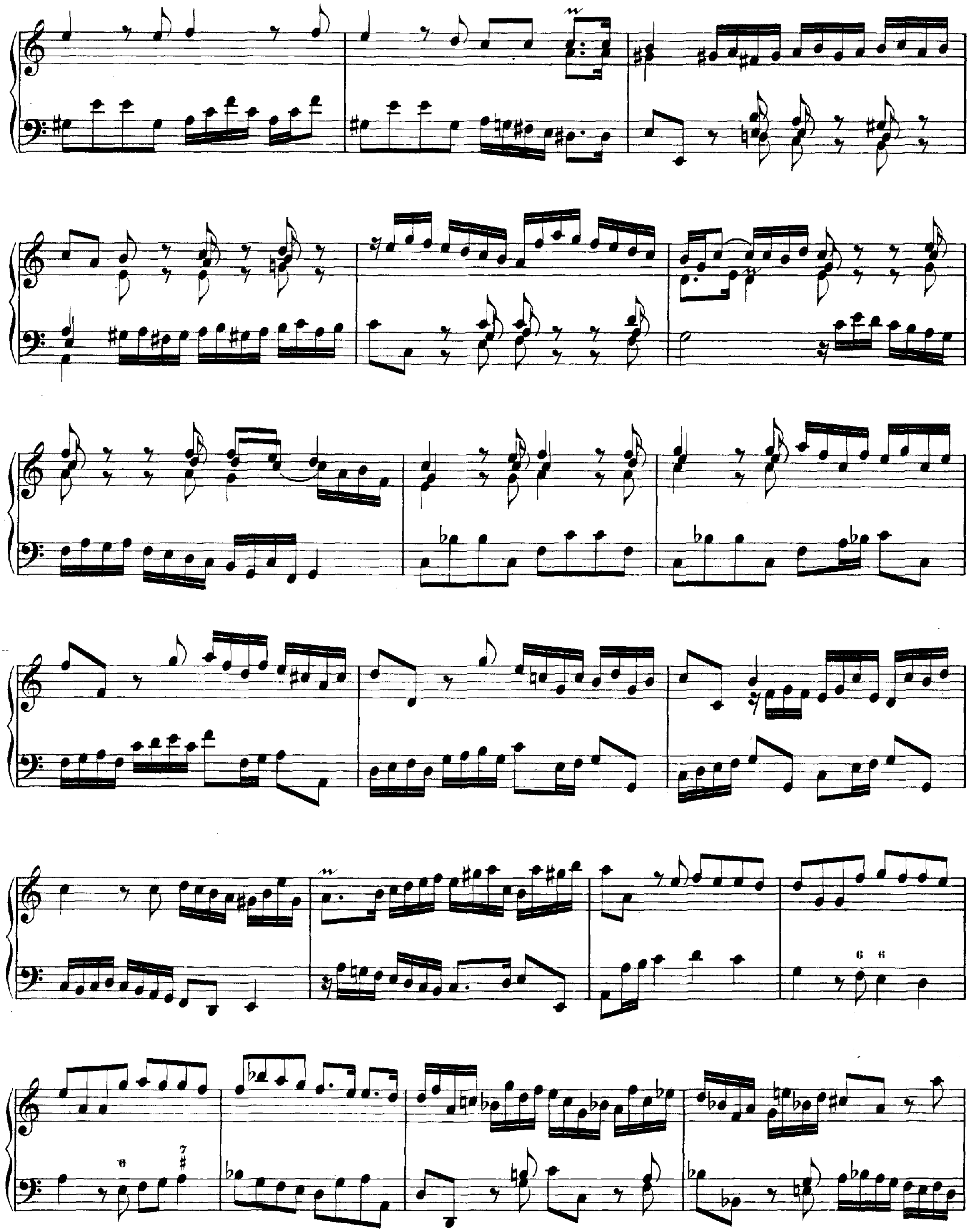


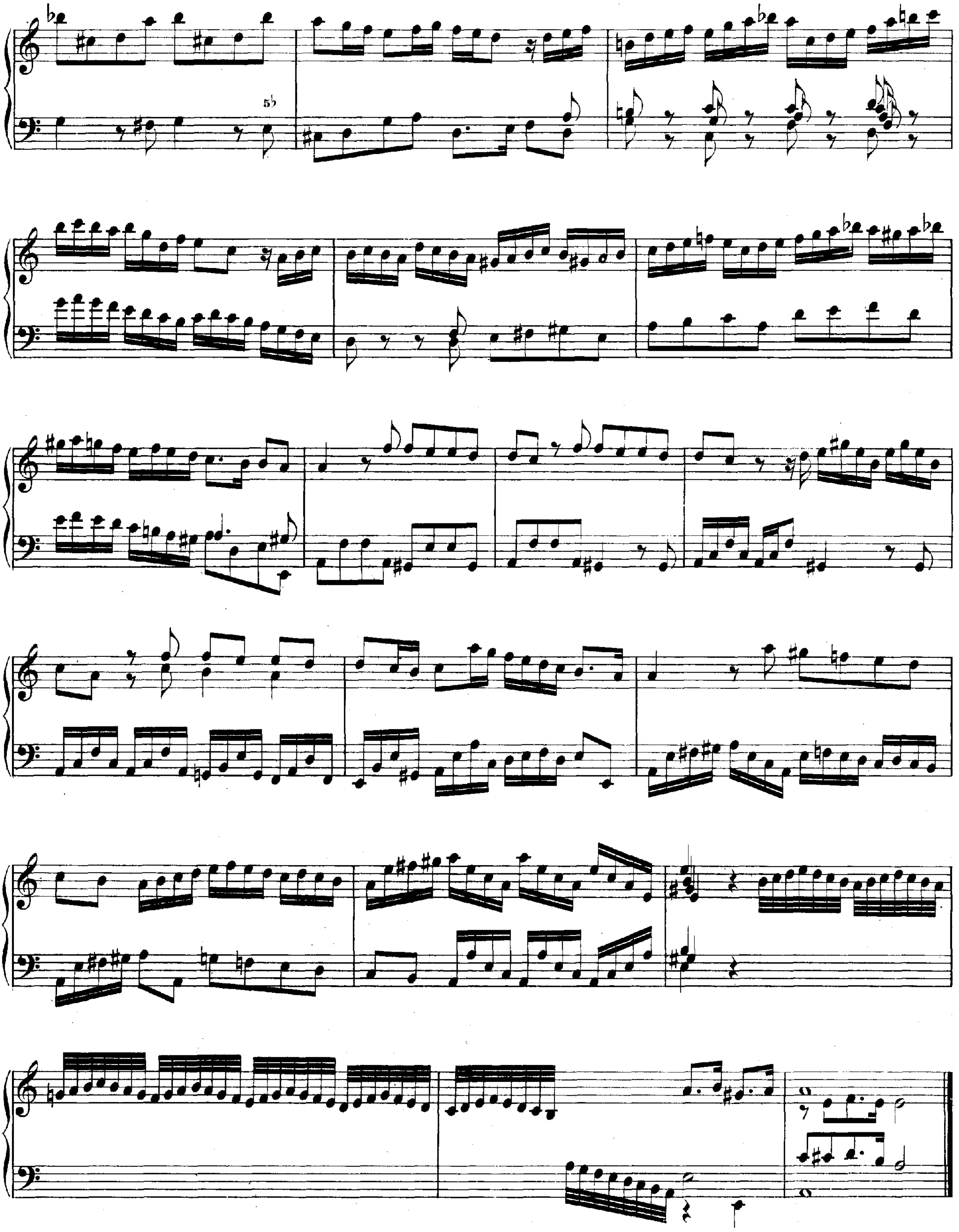
IV.

SONATA.








5♭

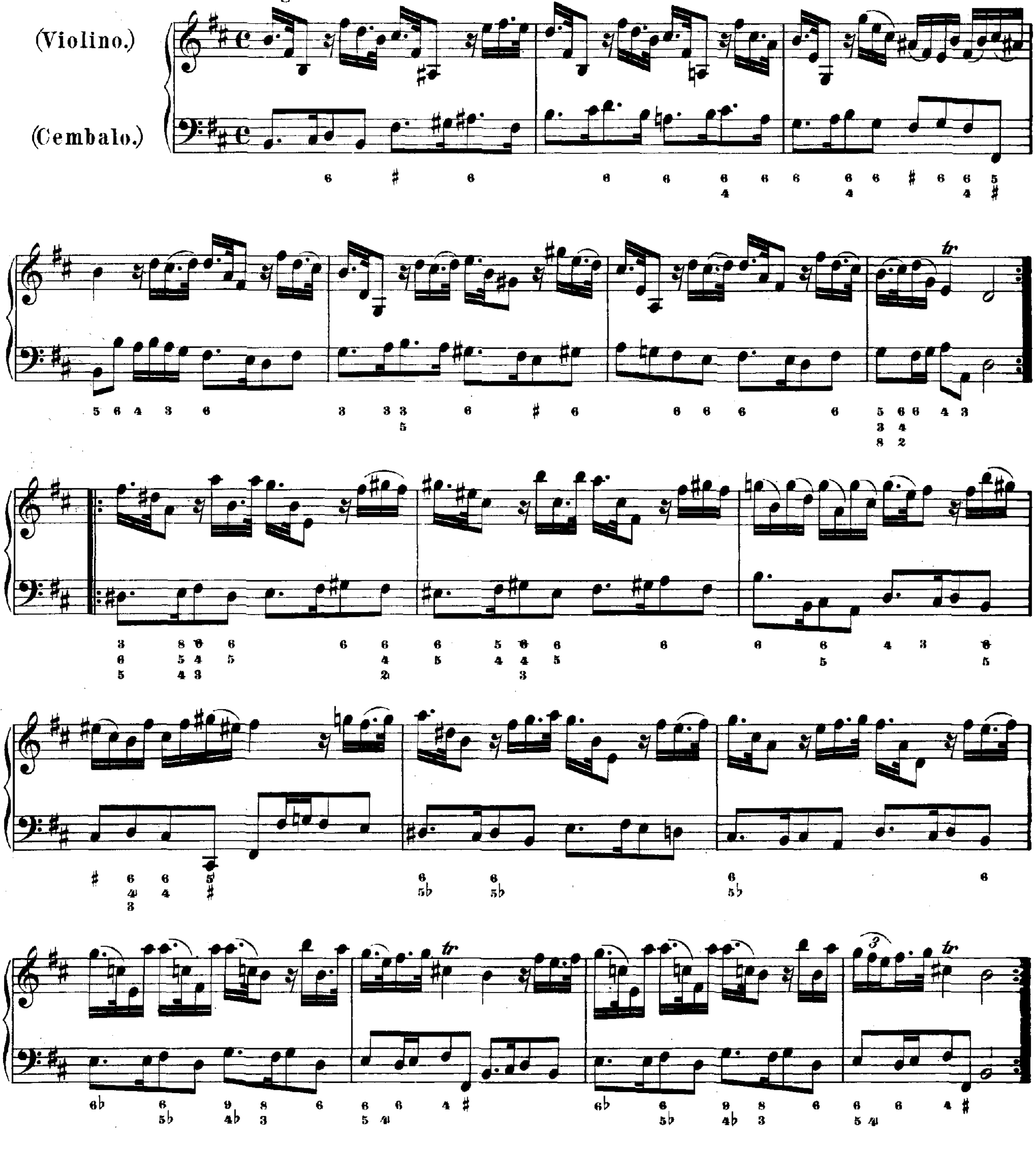
V.

VIER INVENTIONEN.

1. „Inventio secunda“.

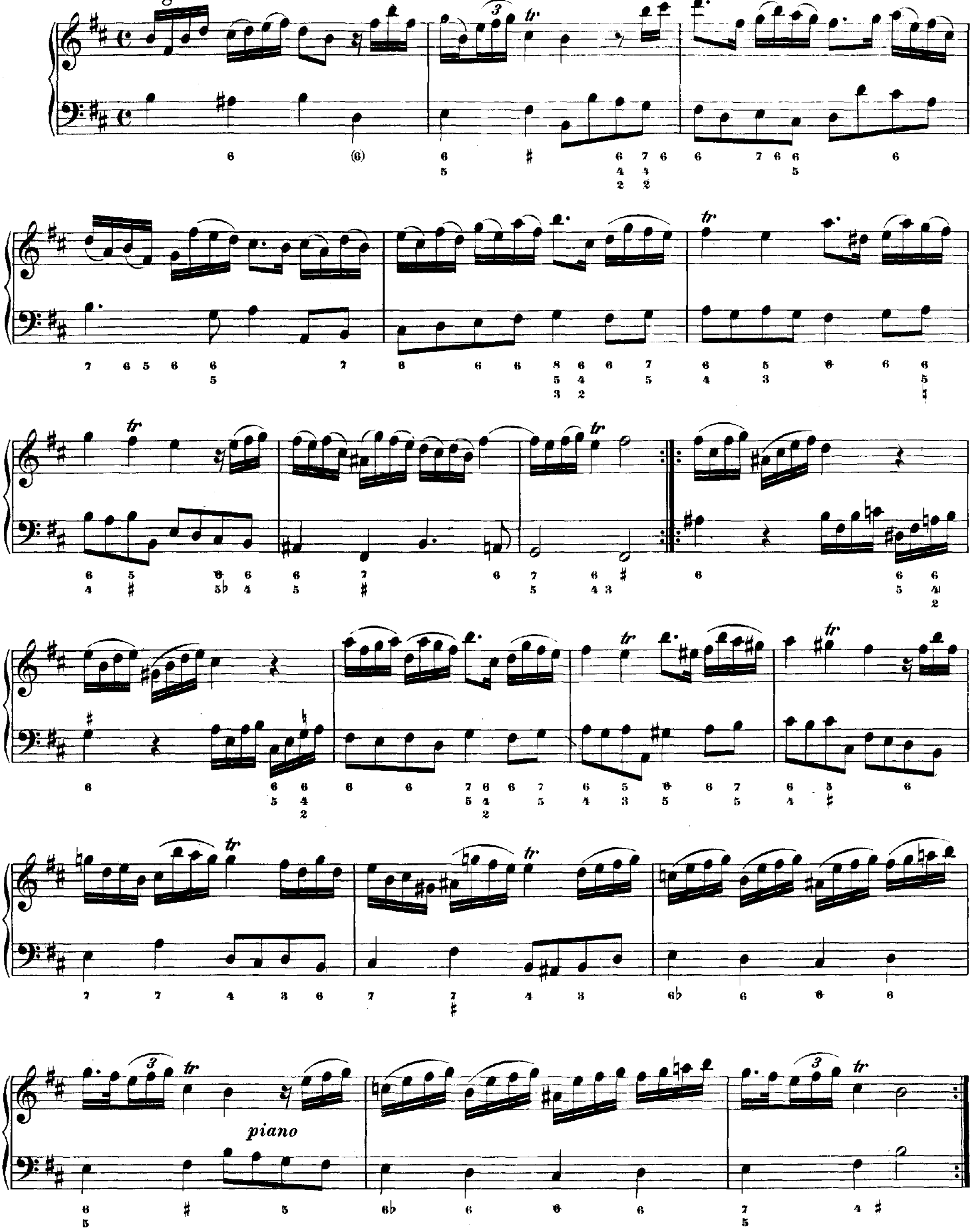
1.

Largo.



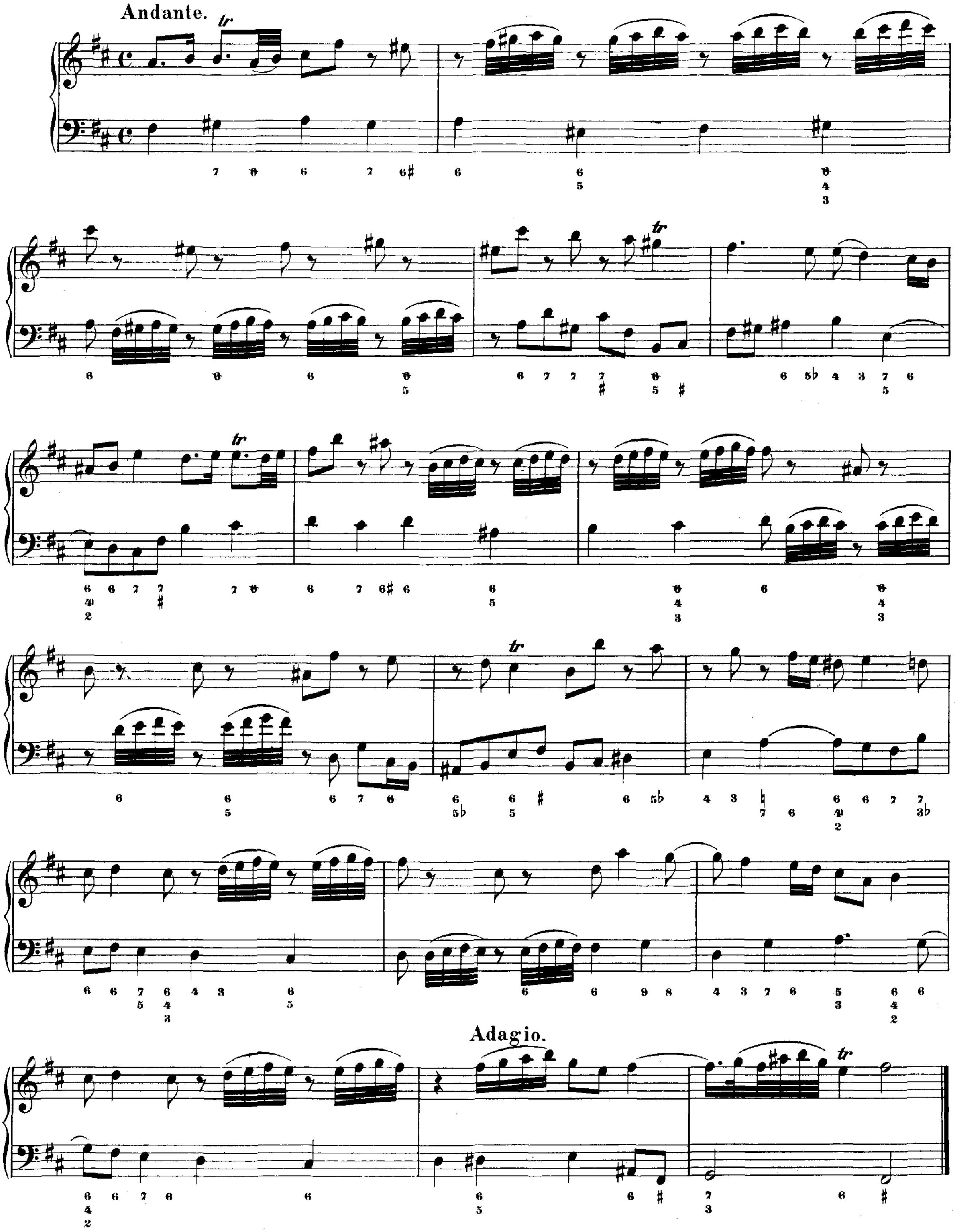
Balletto.

Allegro.



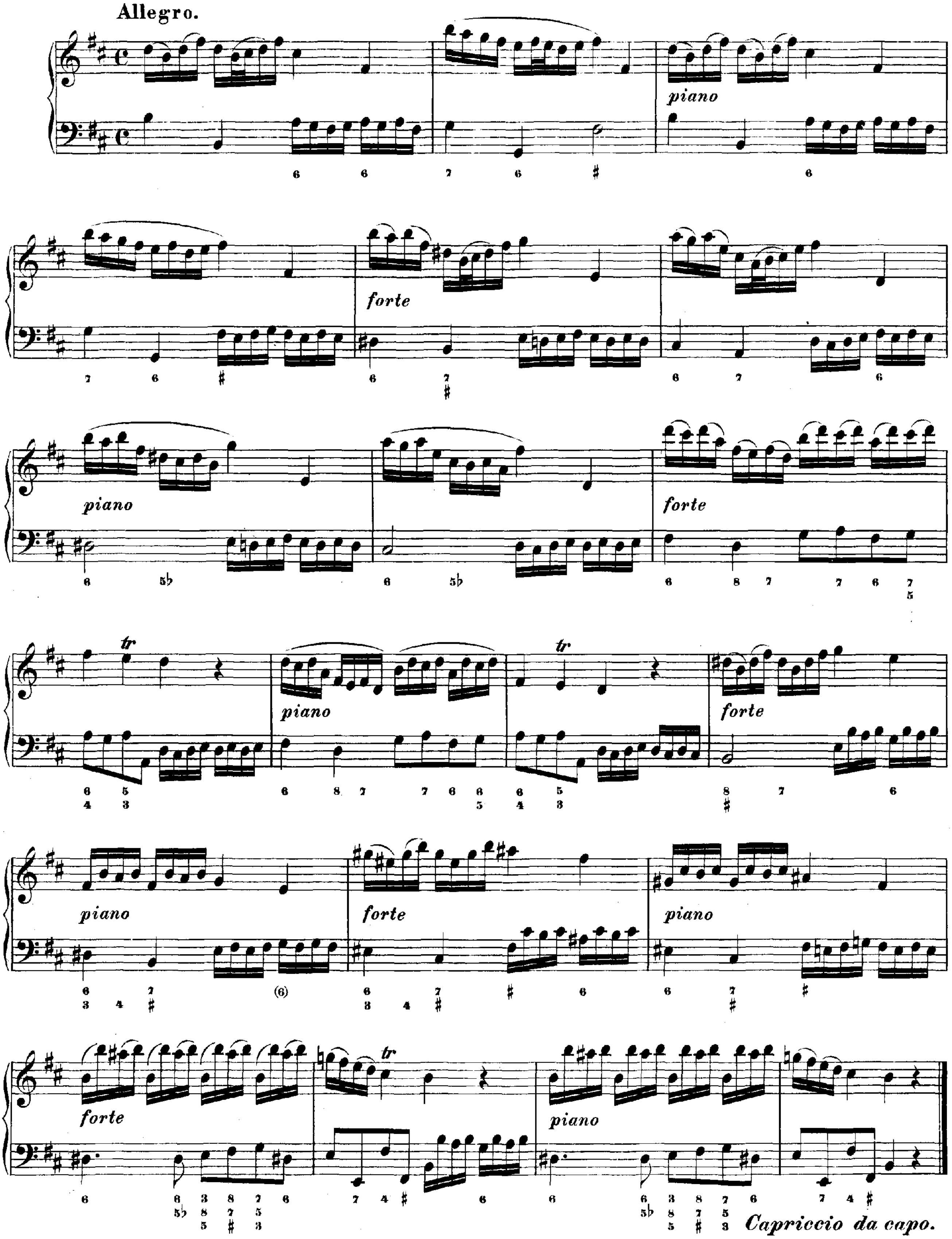
Scherzo.

Andante.



Capriccio.

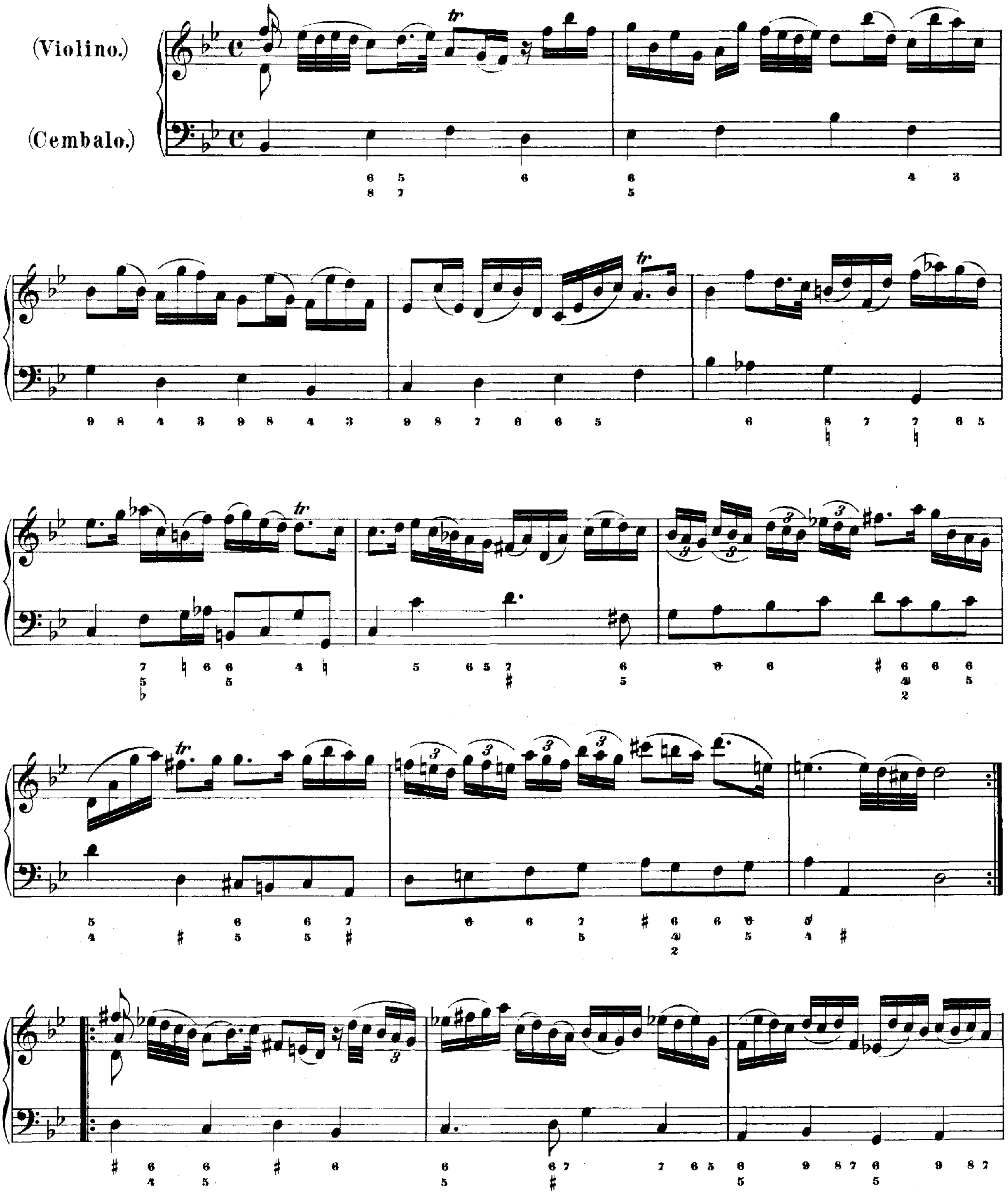
Allegro.

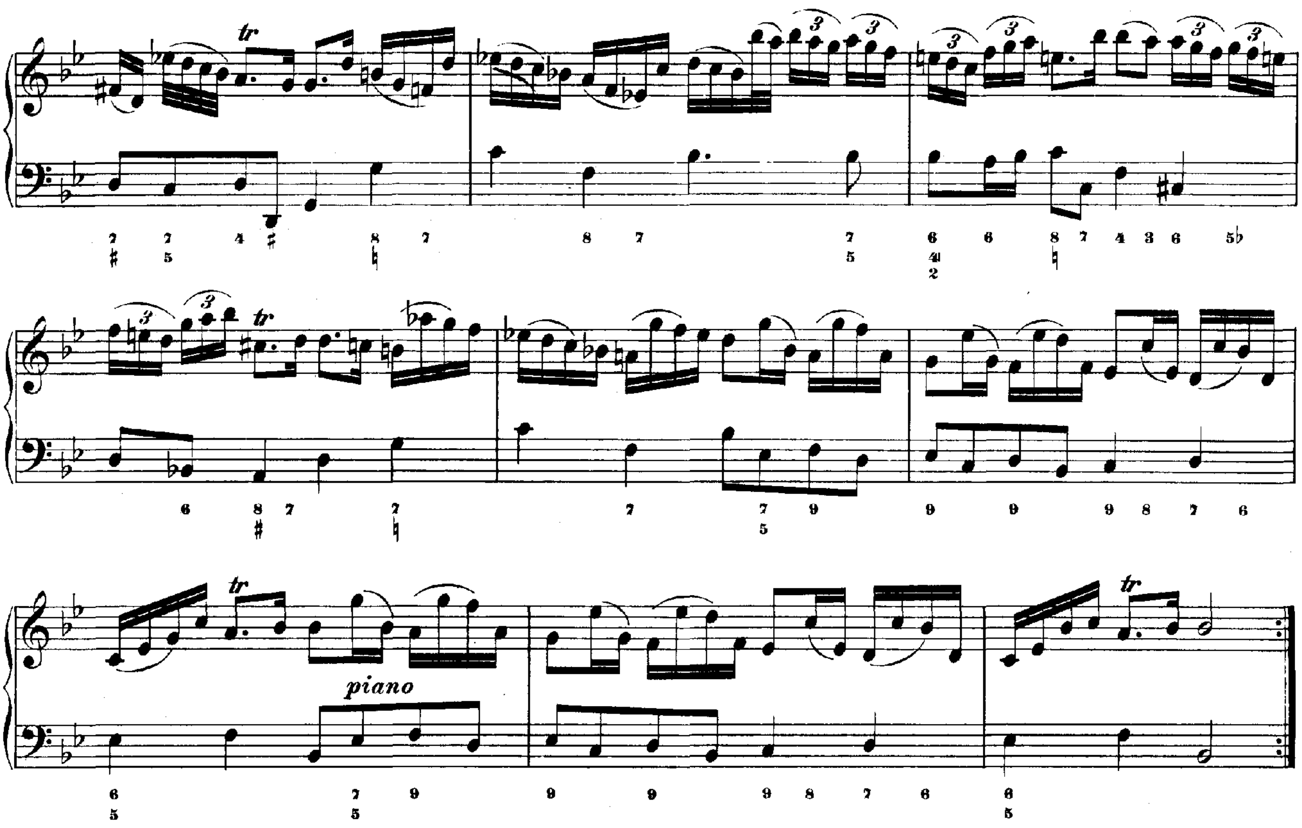


Capriccio da capo.

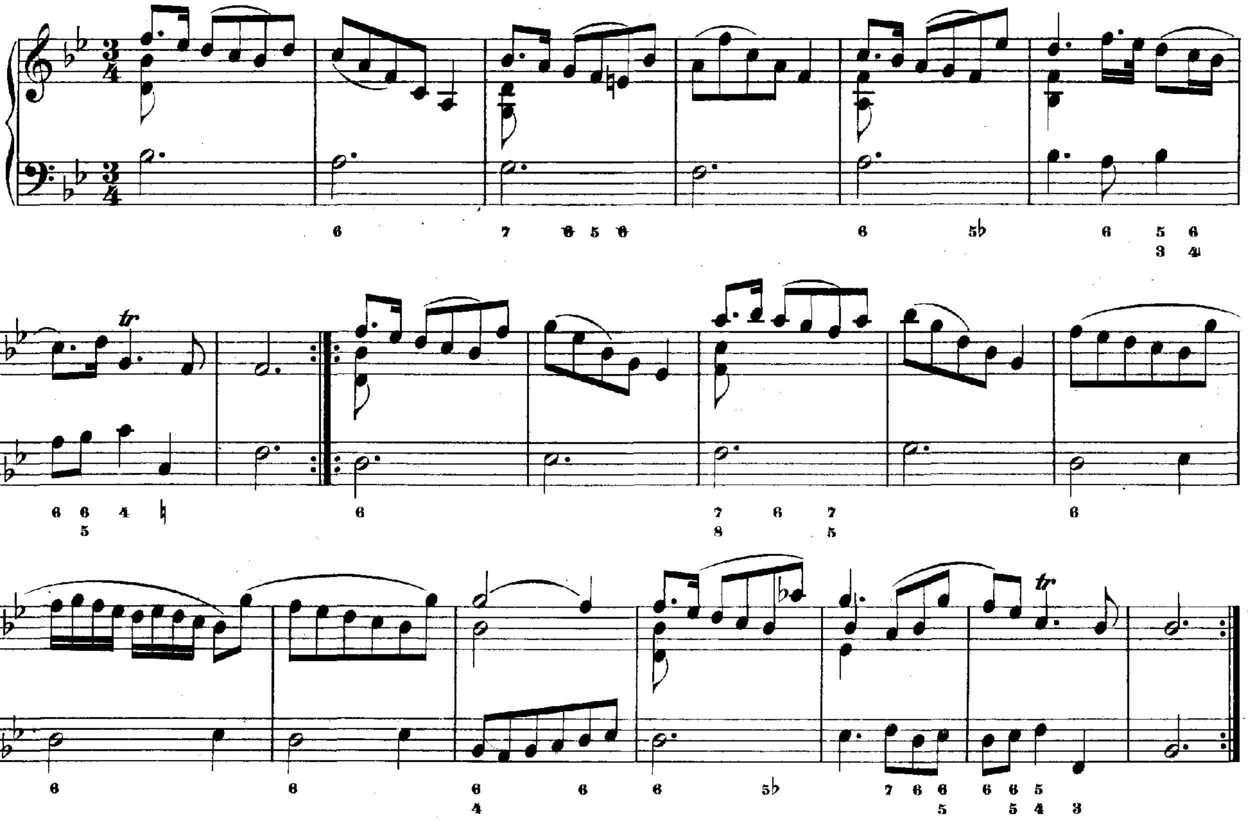
2.

2. „Inventio quinta".



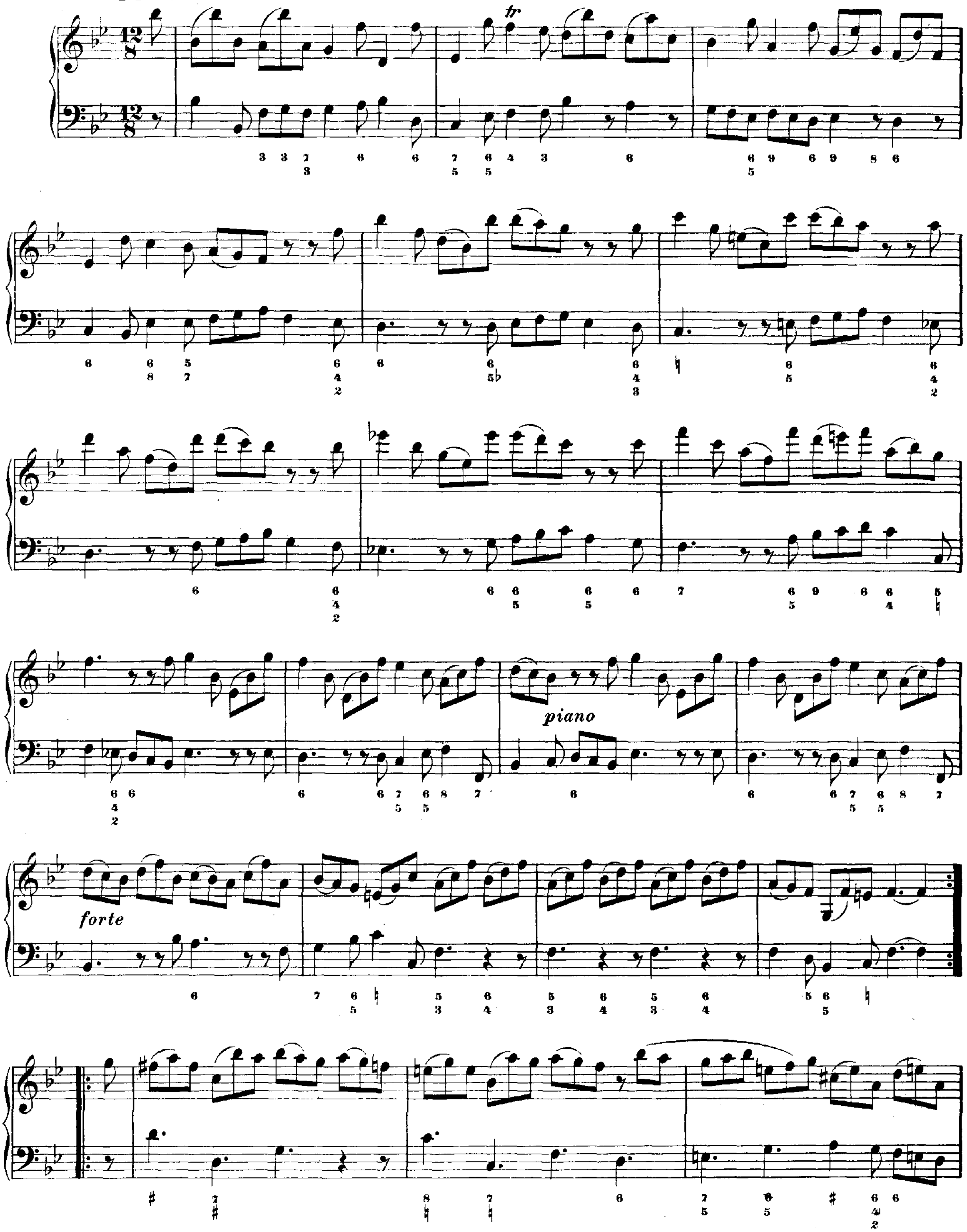


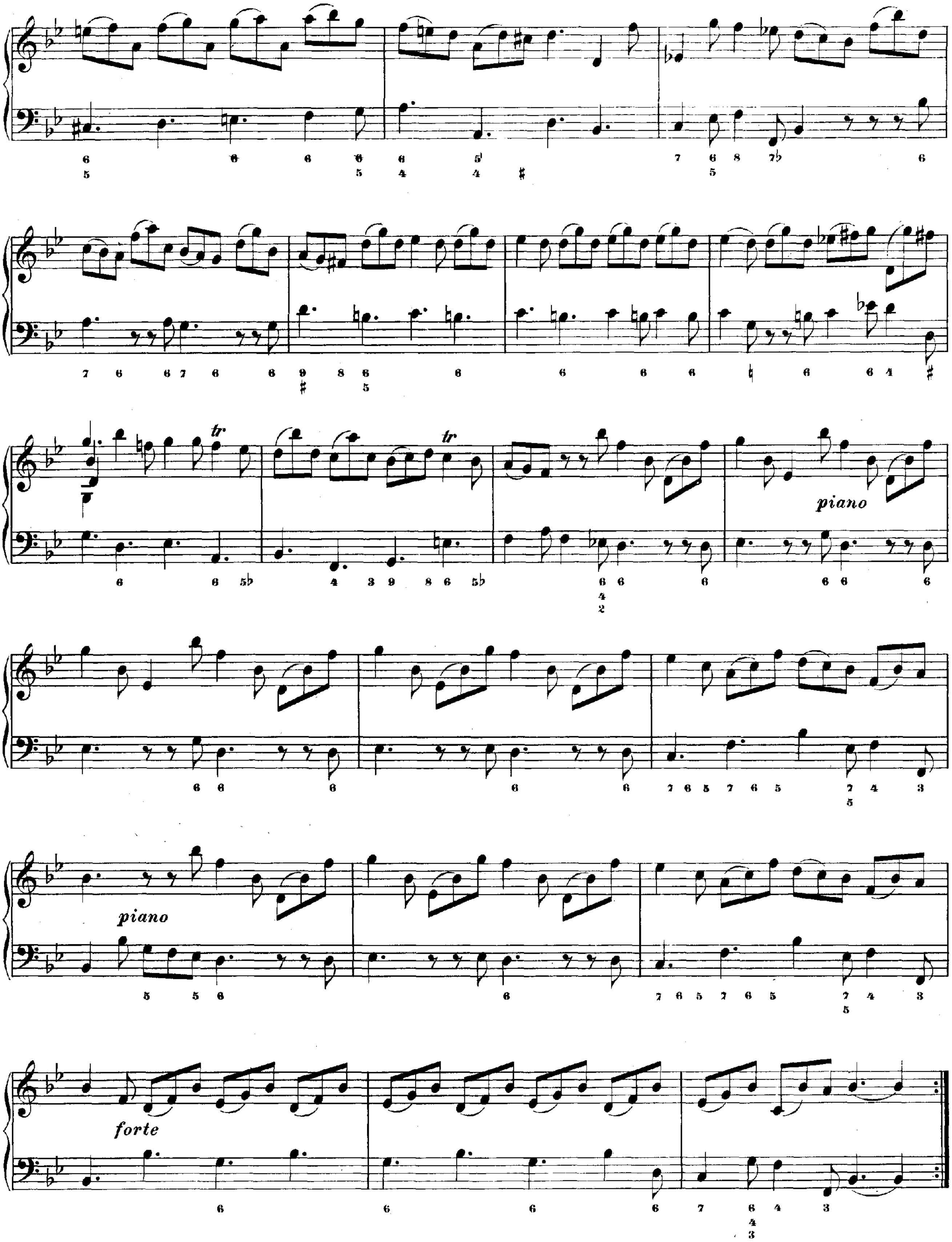
Aria.



Giga.

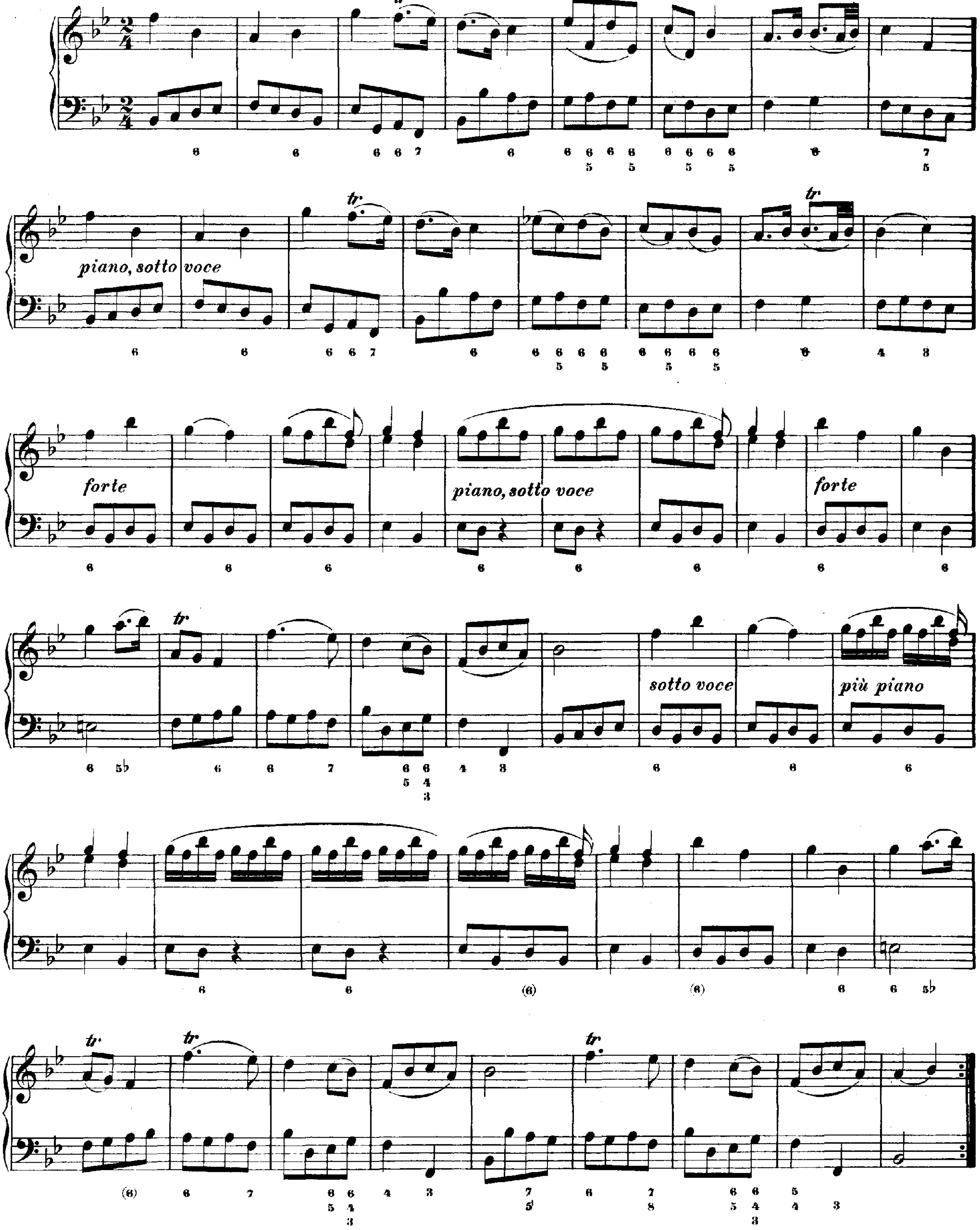
Presto.




tr
tr
piano
piano
forte

Fantasia.

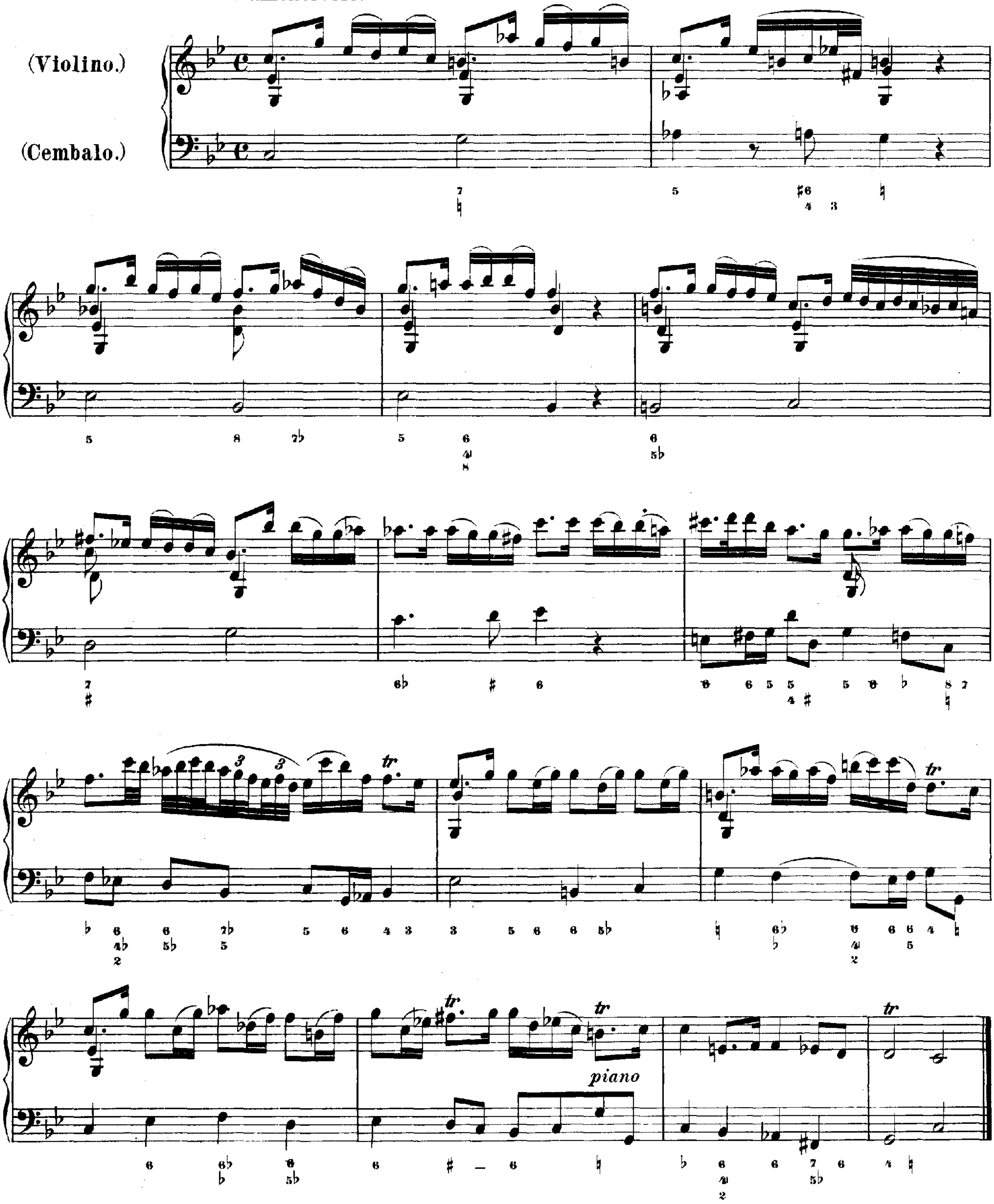
Amabile.



3.

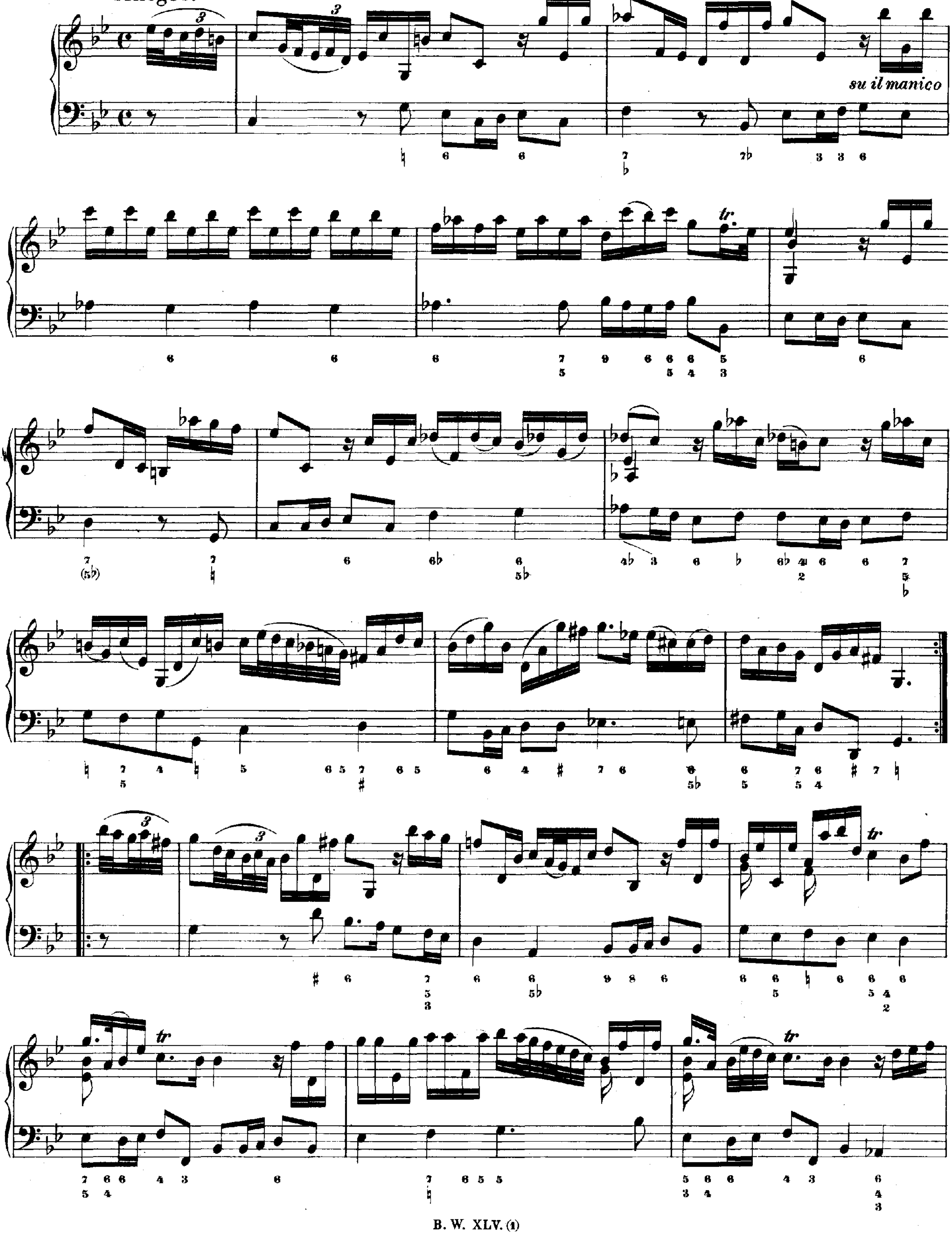
3. „Inventio sexta“.

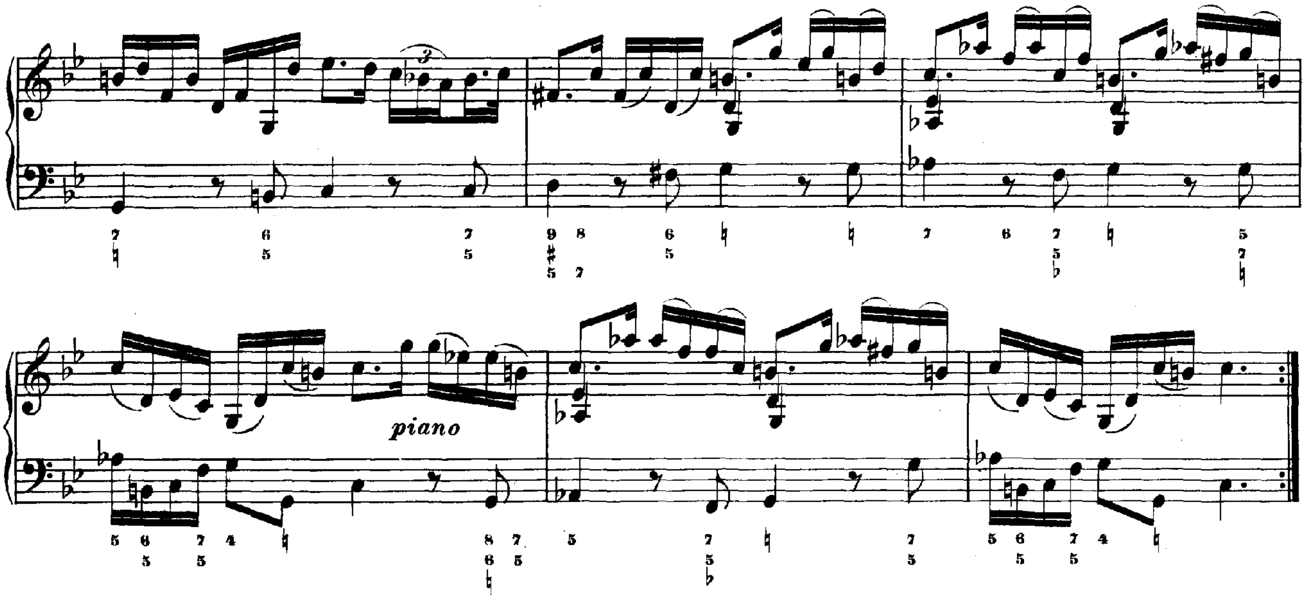
Lamentevole.



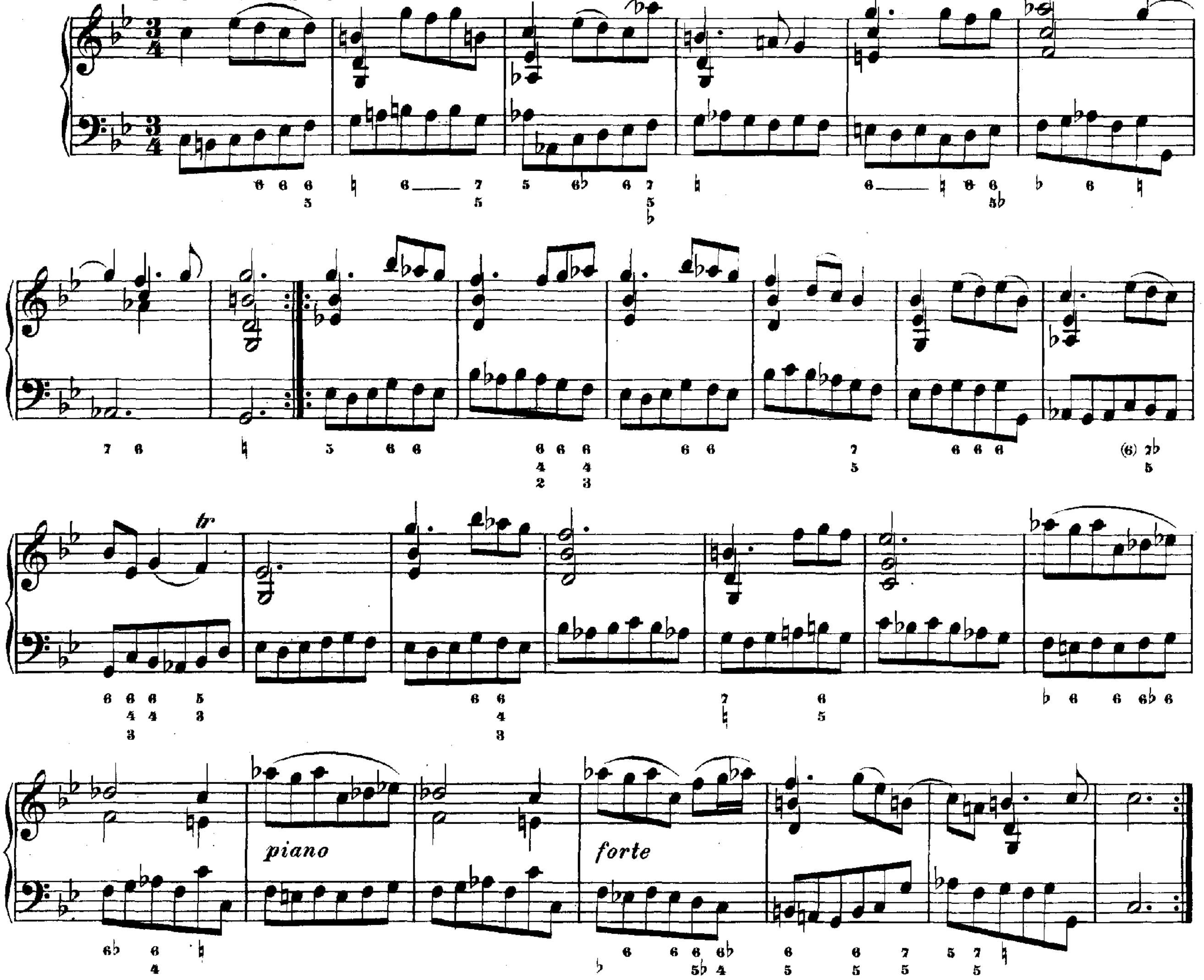
Balletto.

Allegro.



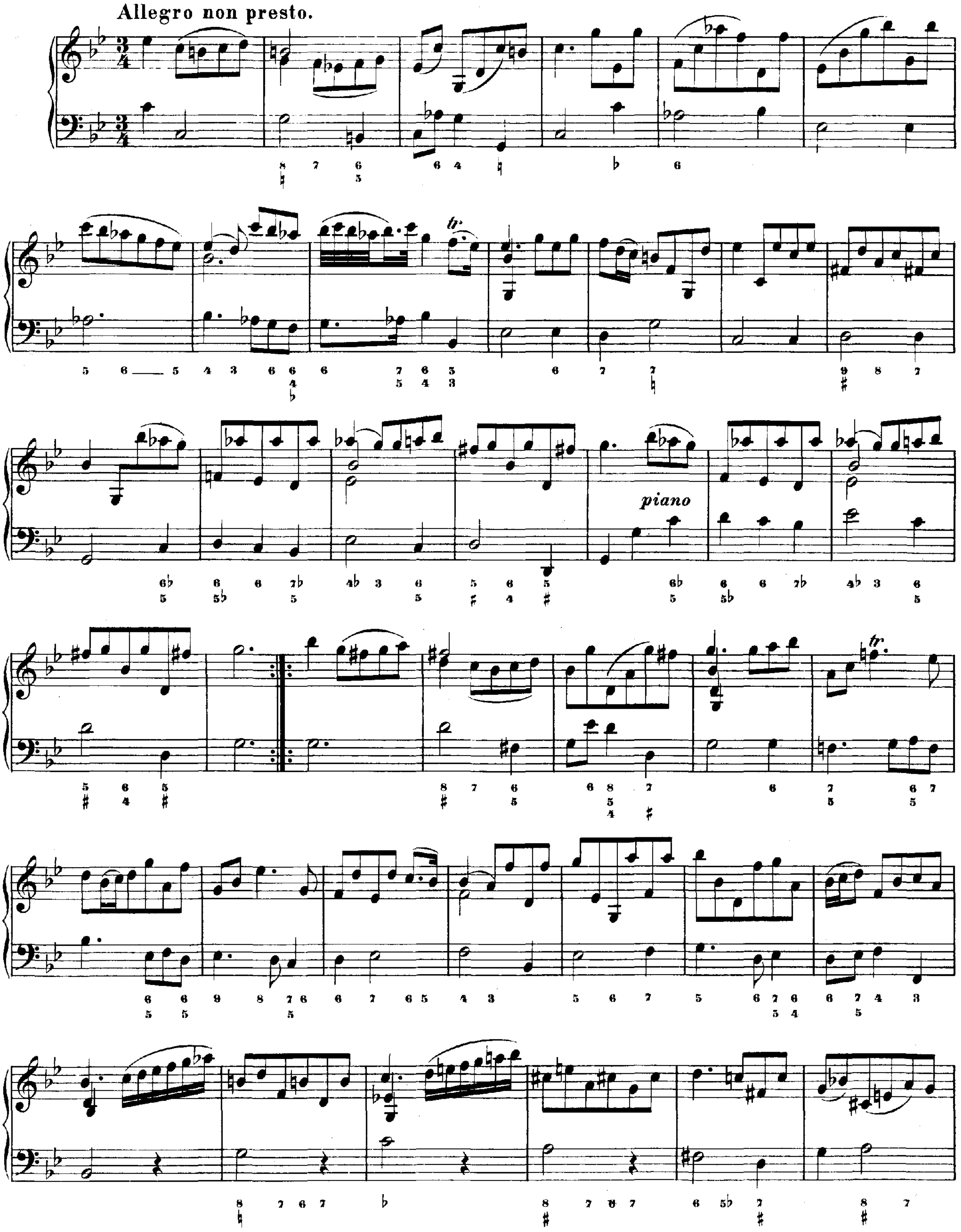


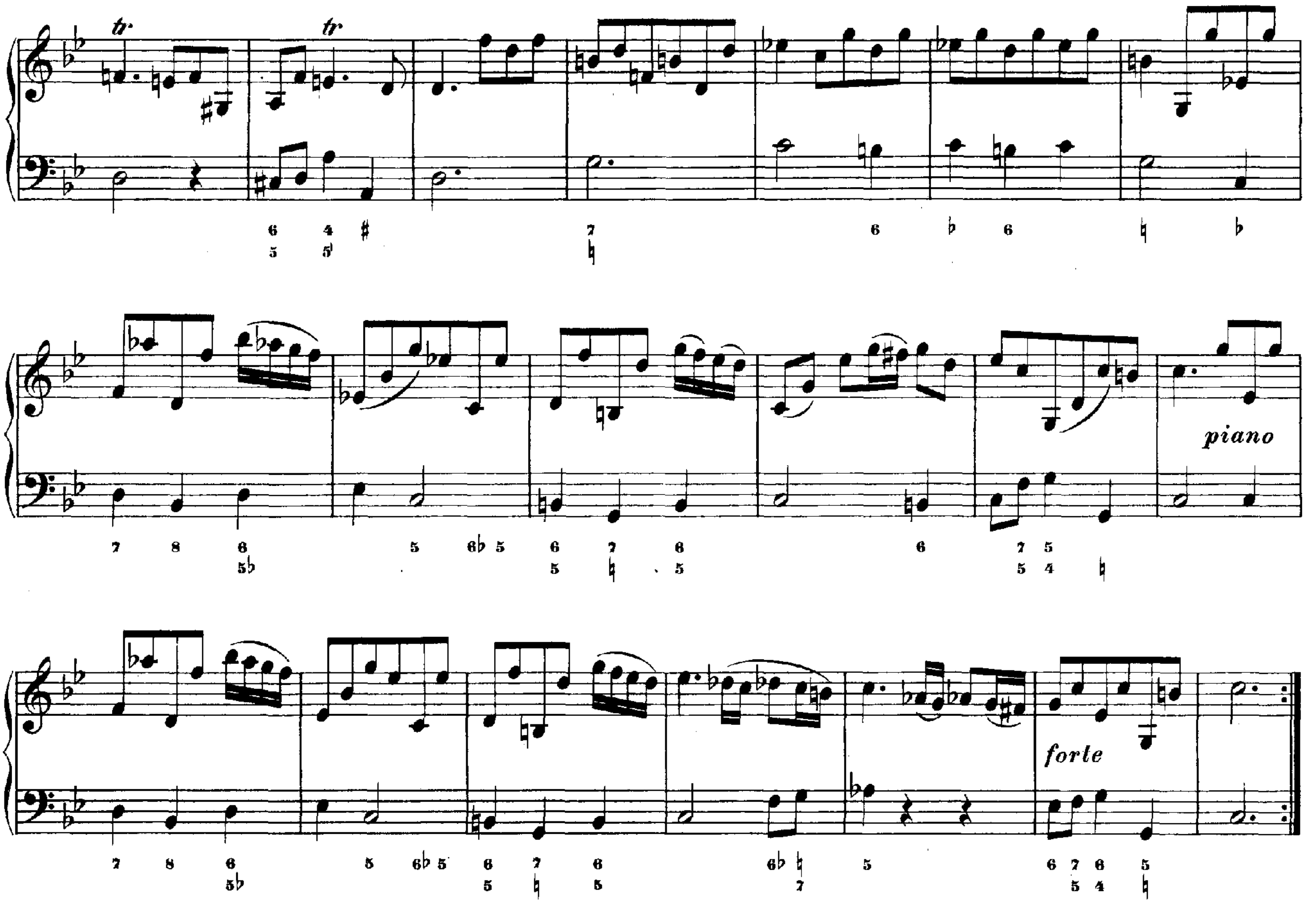
Aria.
Comodo assai.



Fantasia.

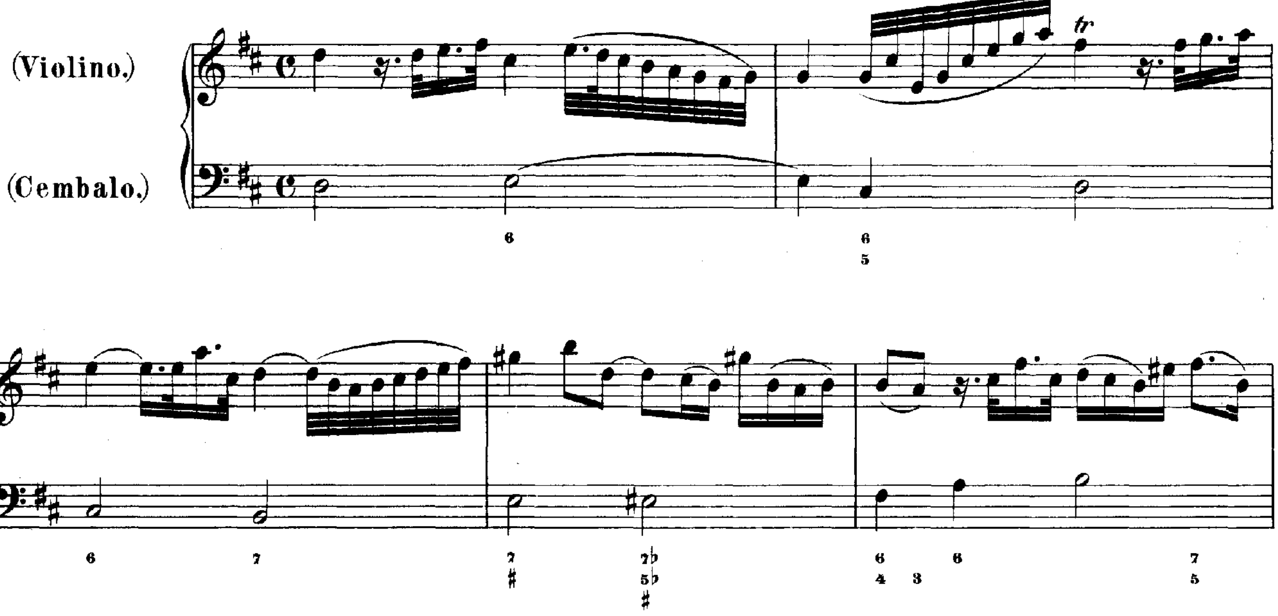
Allegro non presto.

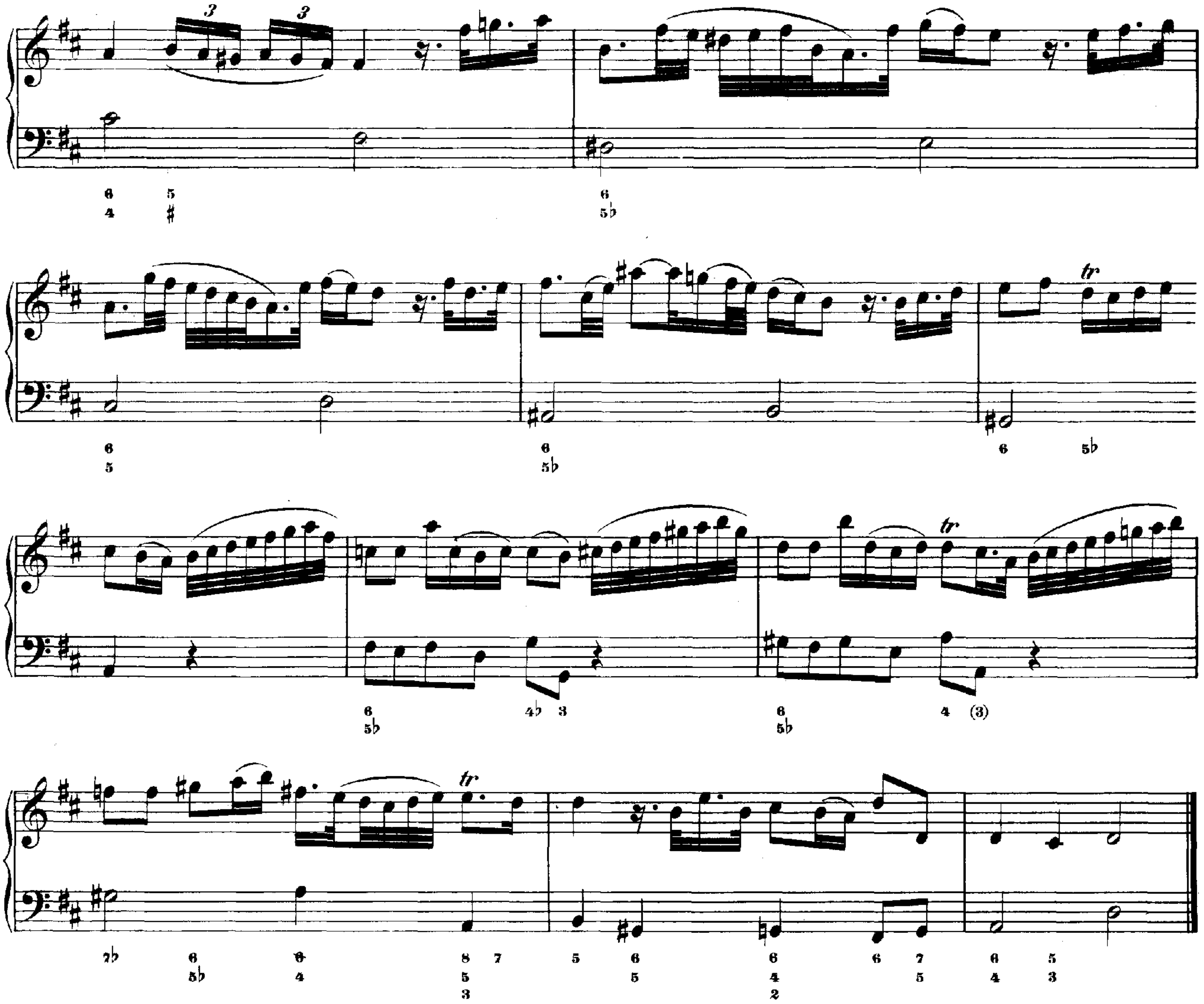




4.

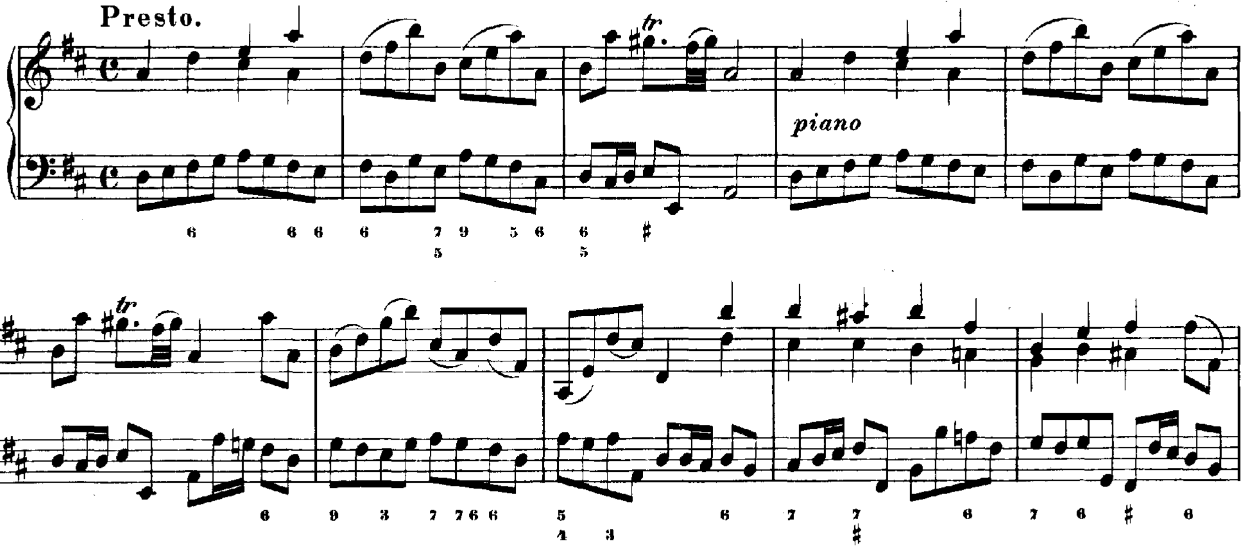
4. „Inventio septima".

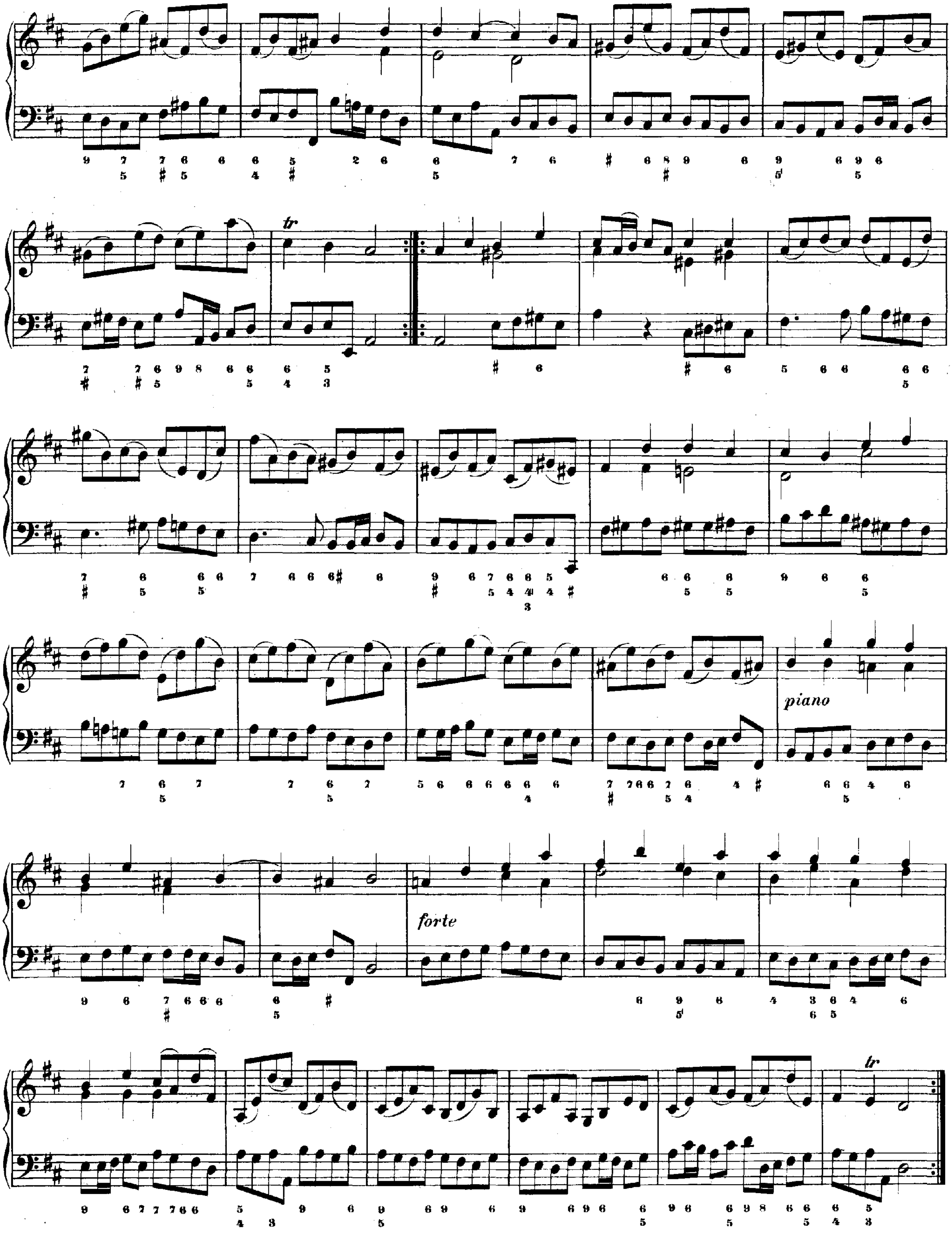




Bizzarria.

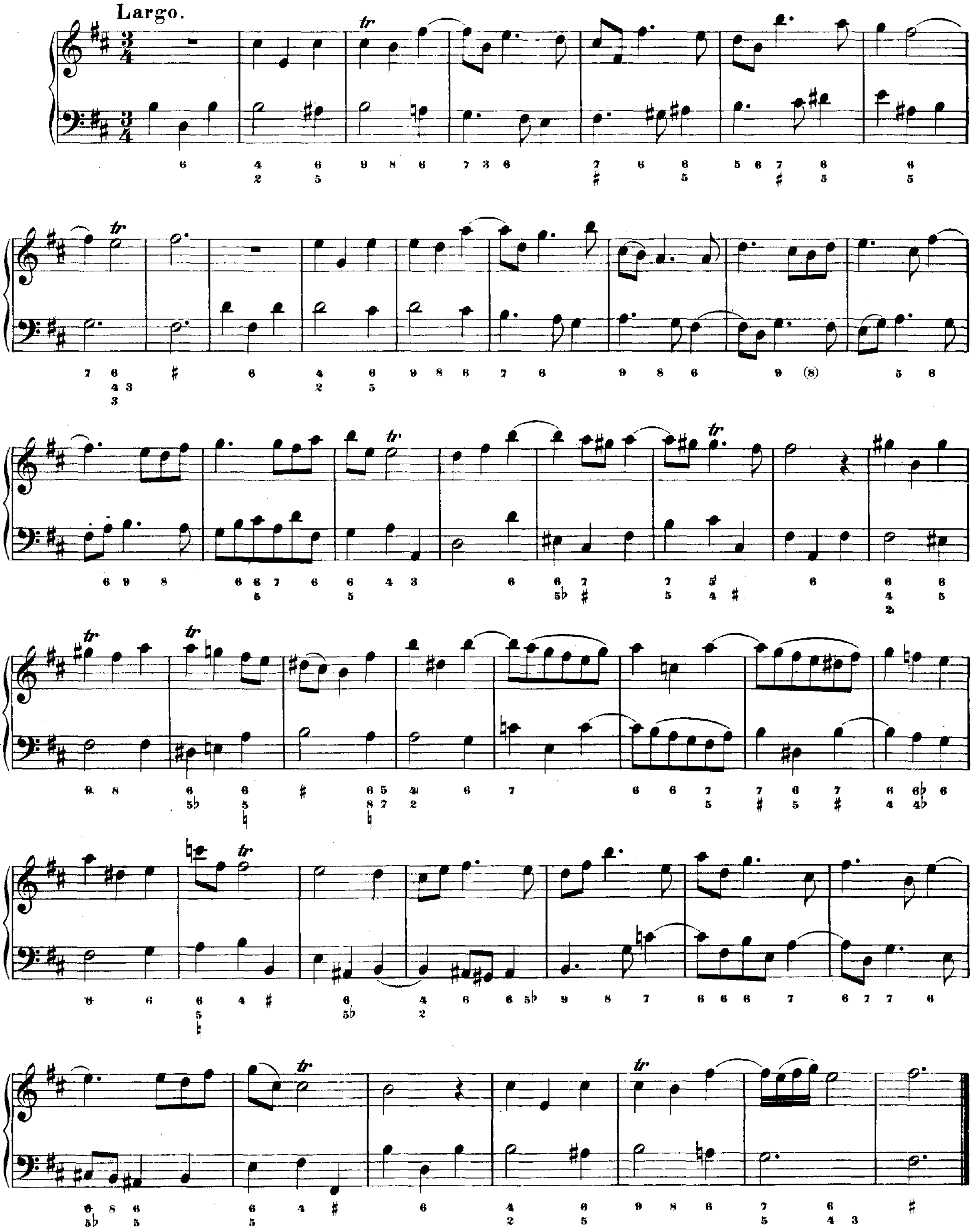
Presto.




tr
piano
forte
tr

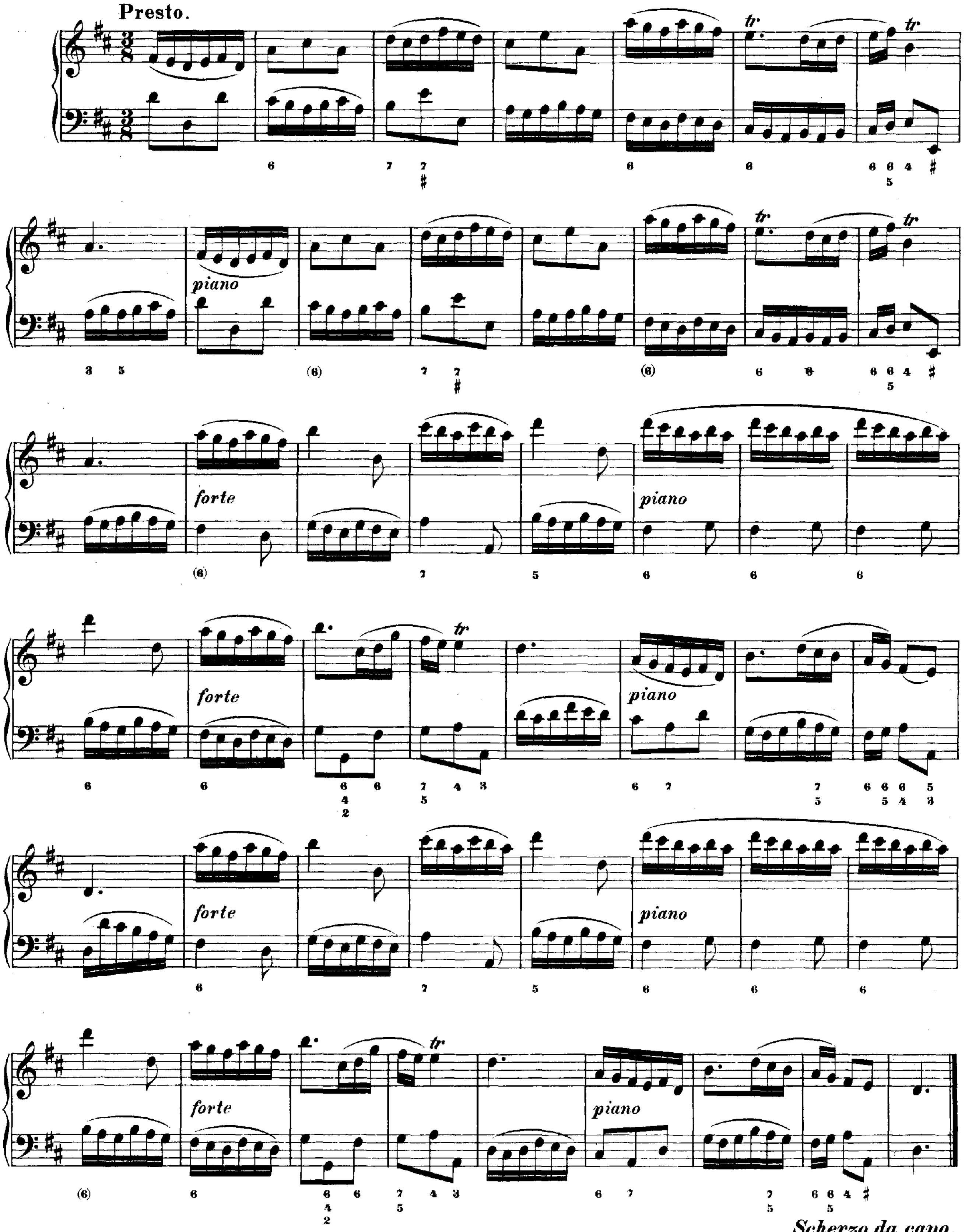
Andamento.

Largo.



Scherzo.

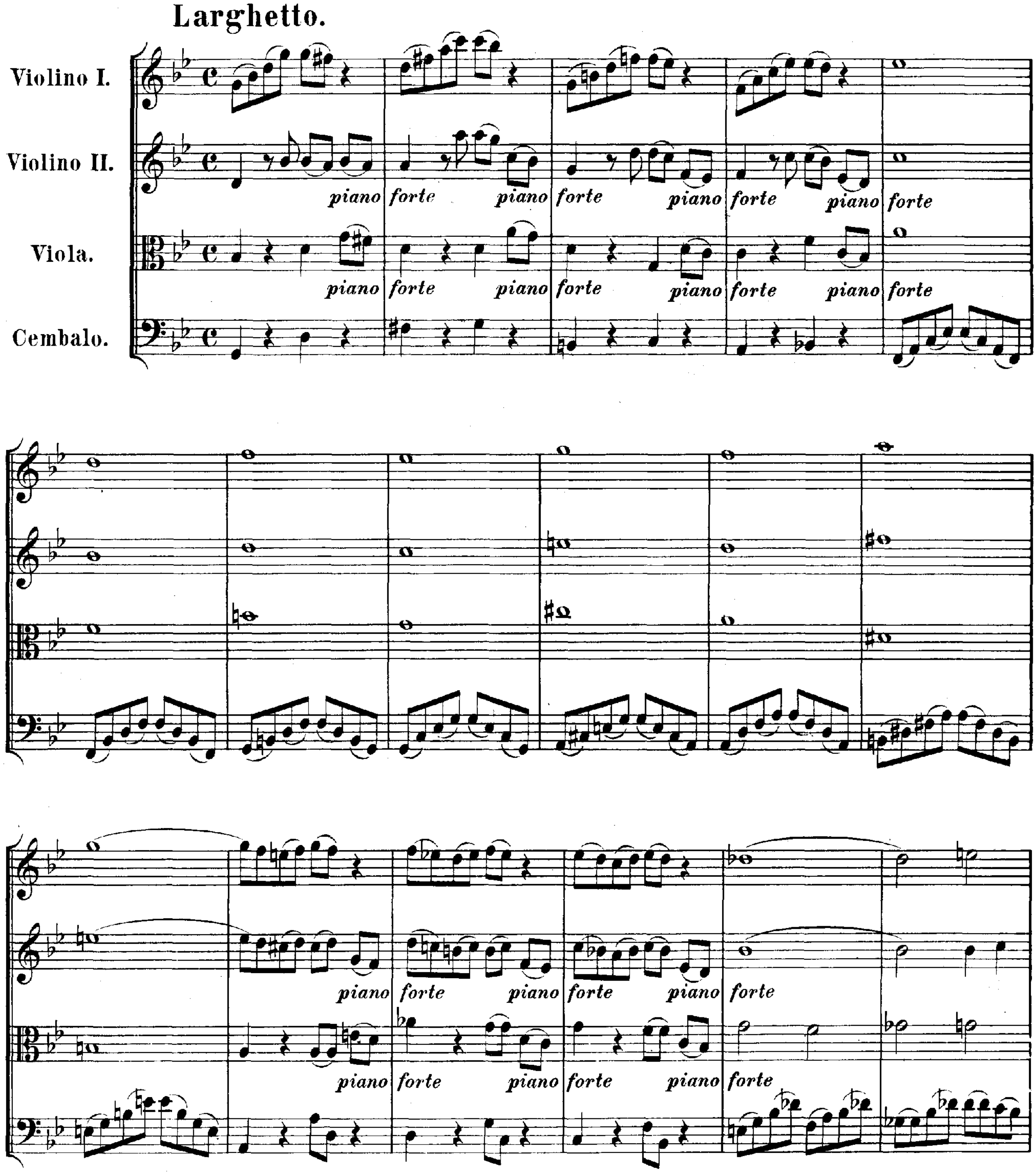
Presto.

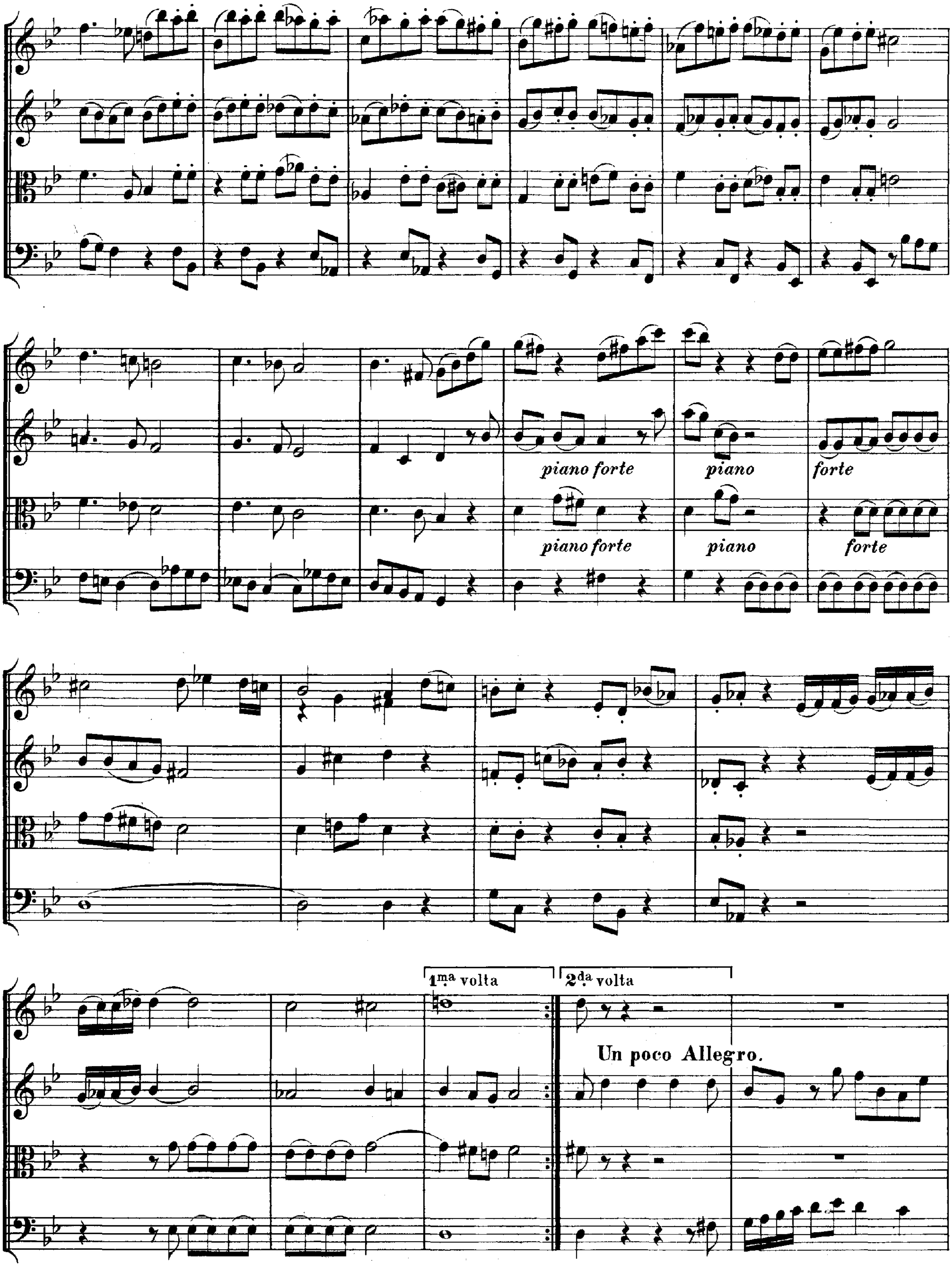


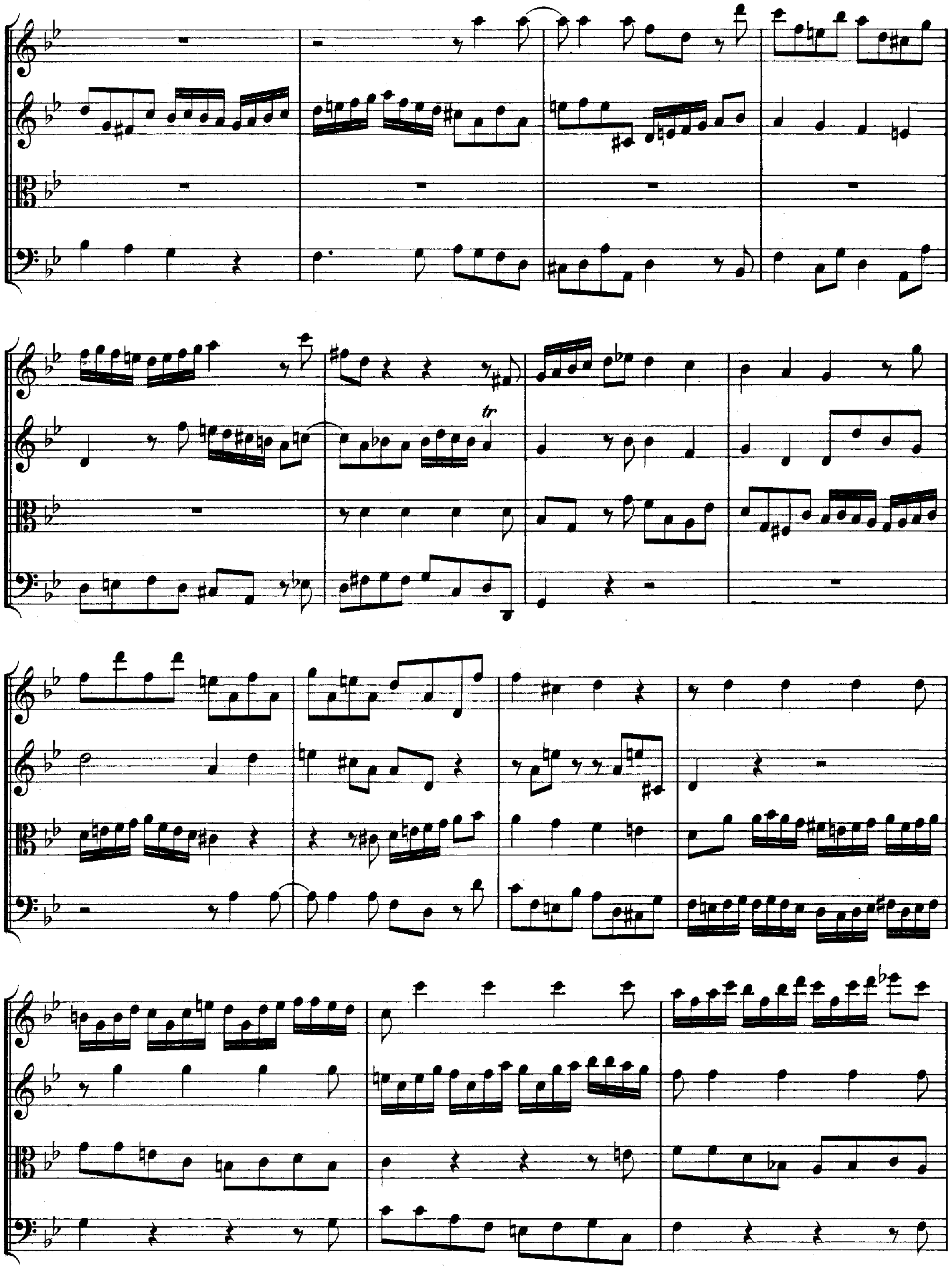
Scherzo da capo.

VI.

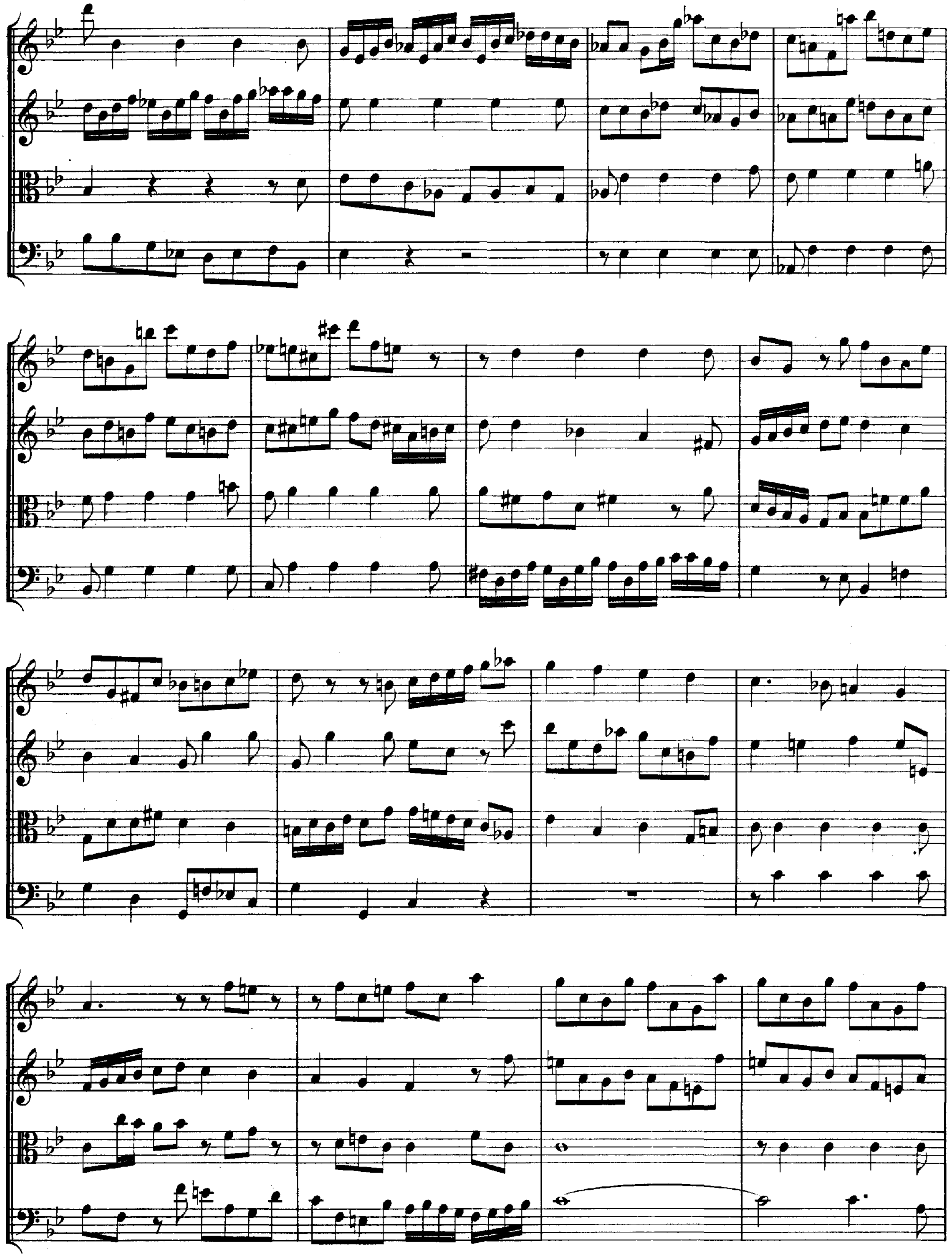
OUVERTURE.

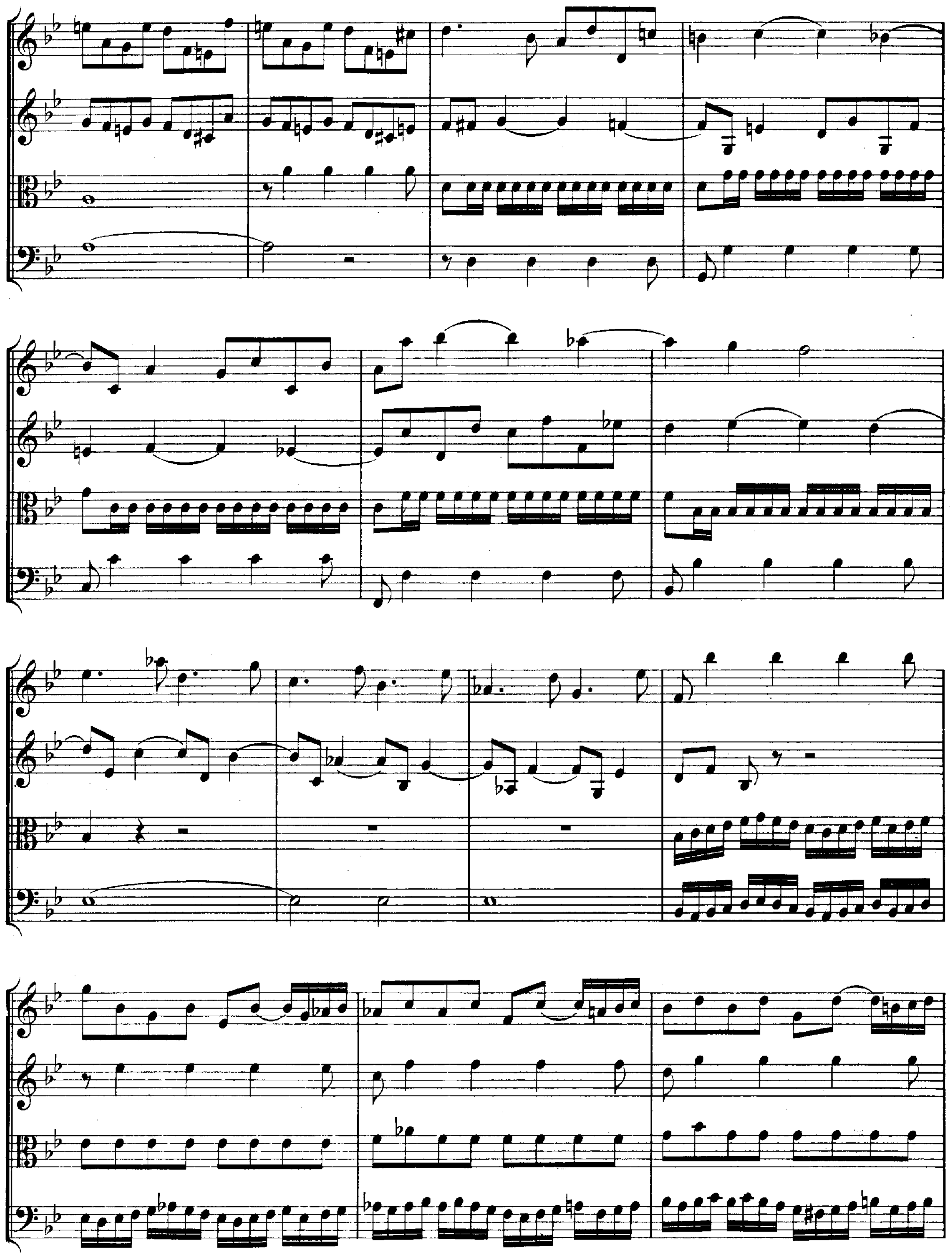


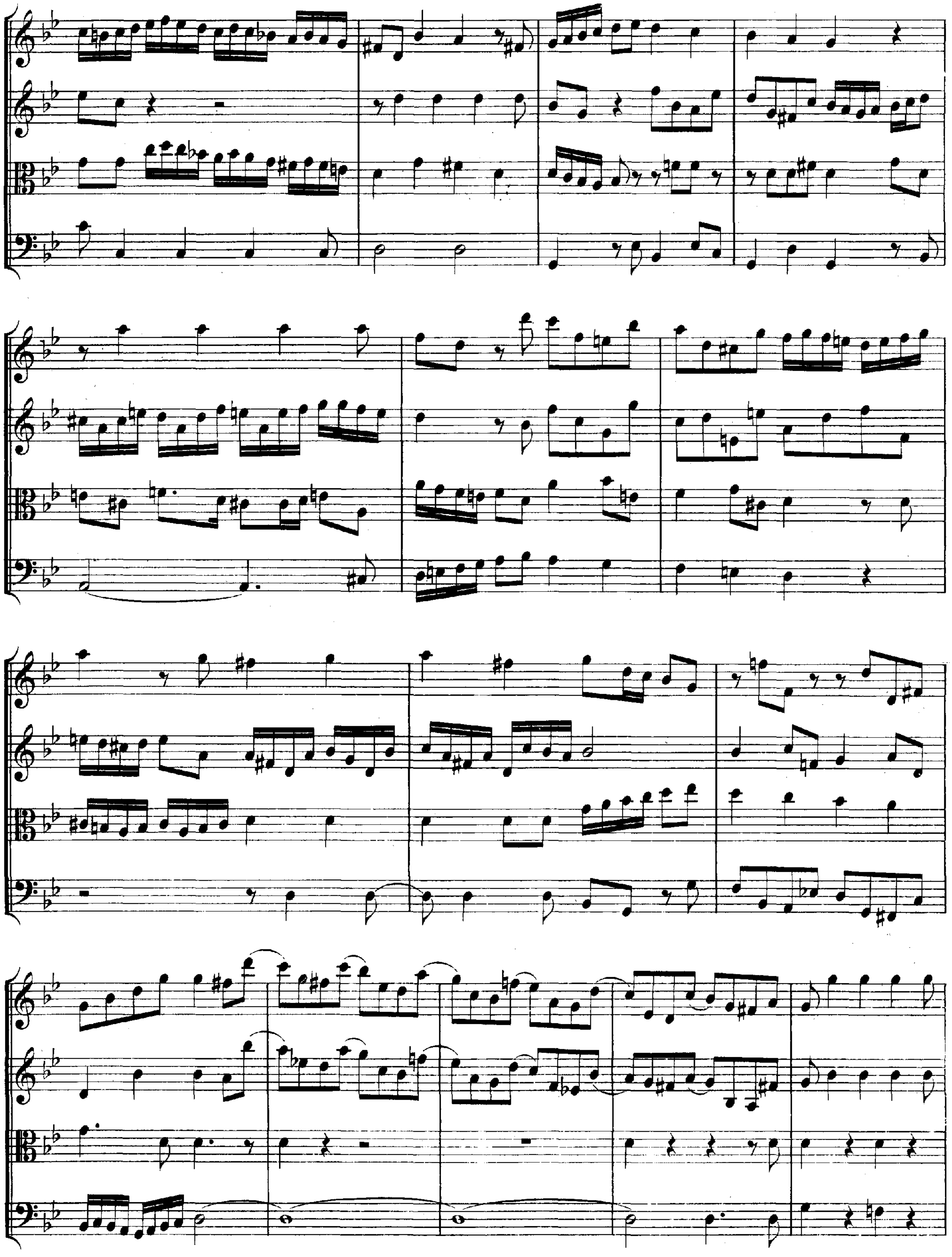

piano forte
piano
forte
piano forte
piano
forte
1ma volta
2da volta
Un poco Allegro.

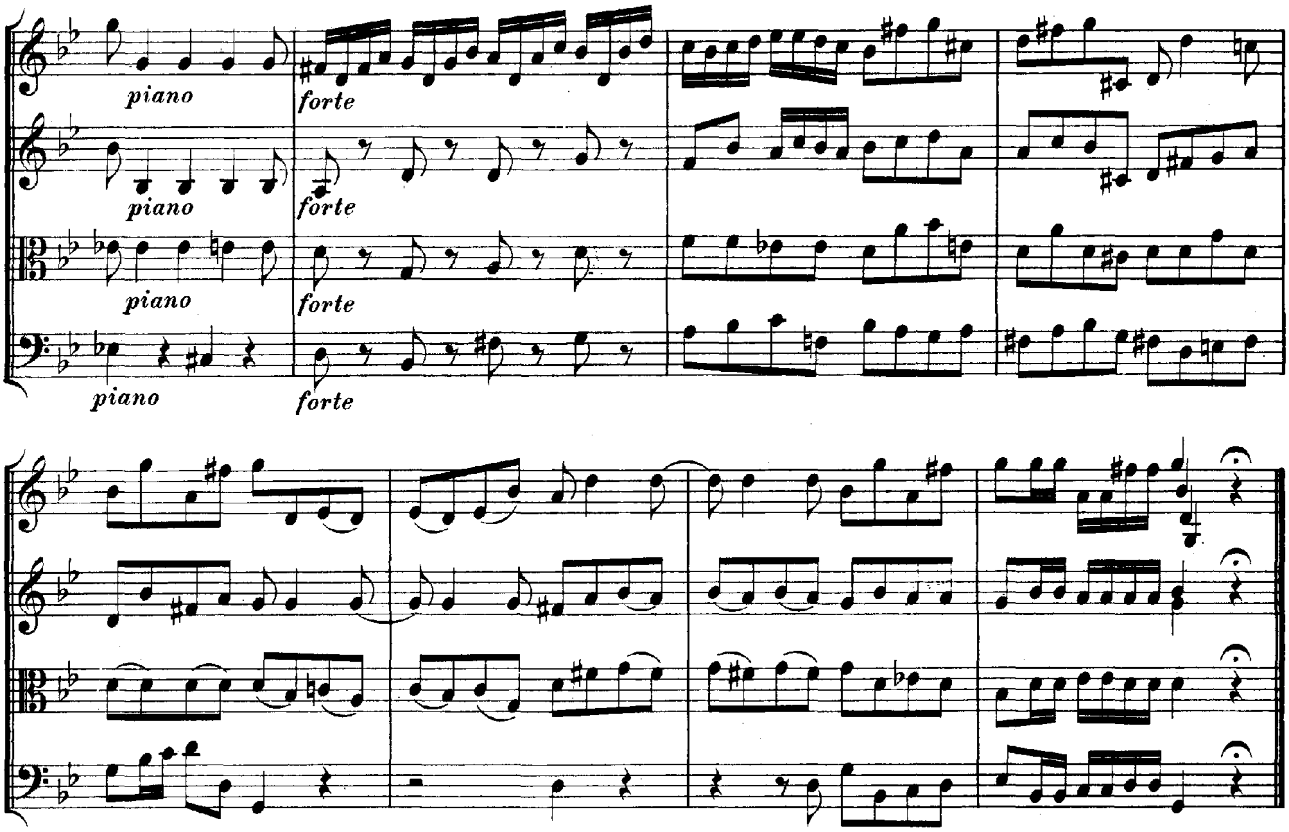


tr

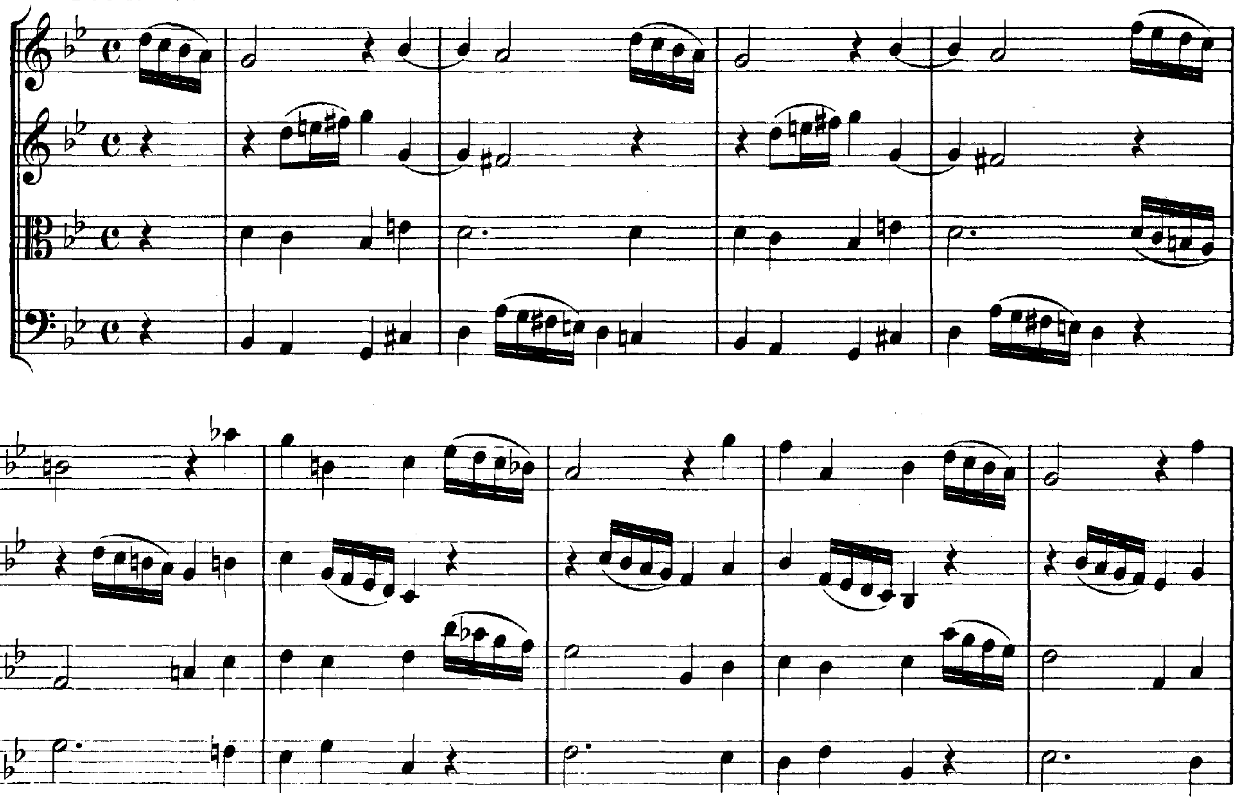


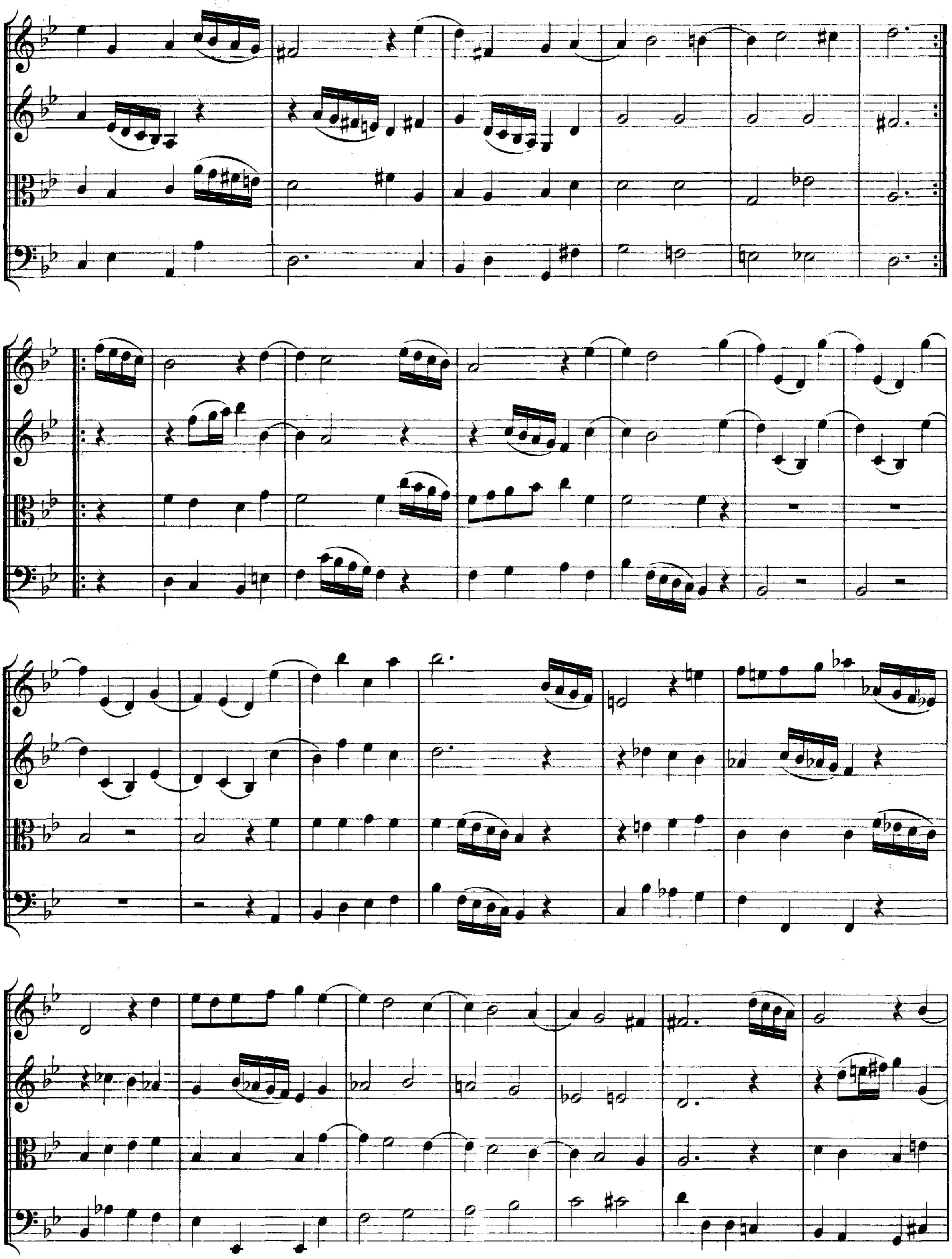


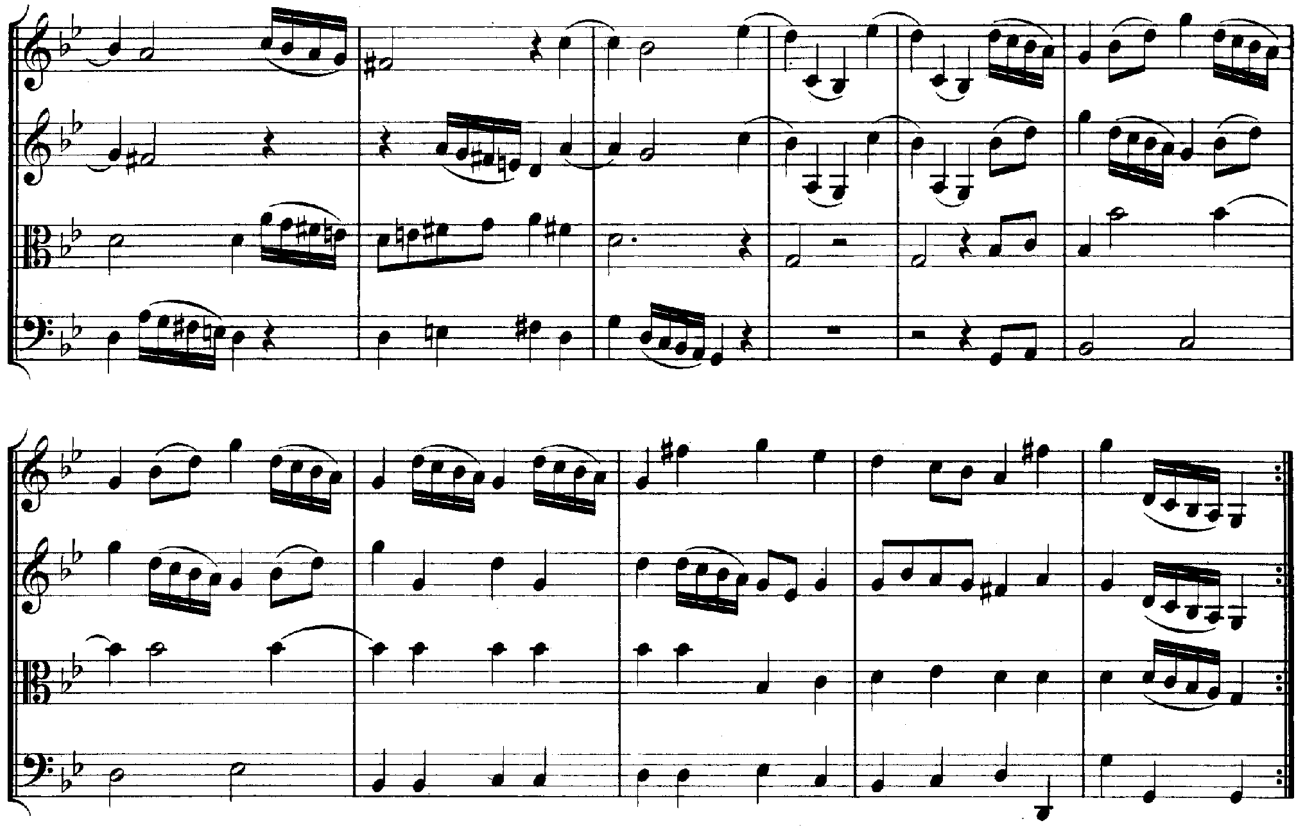




Torneo.

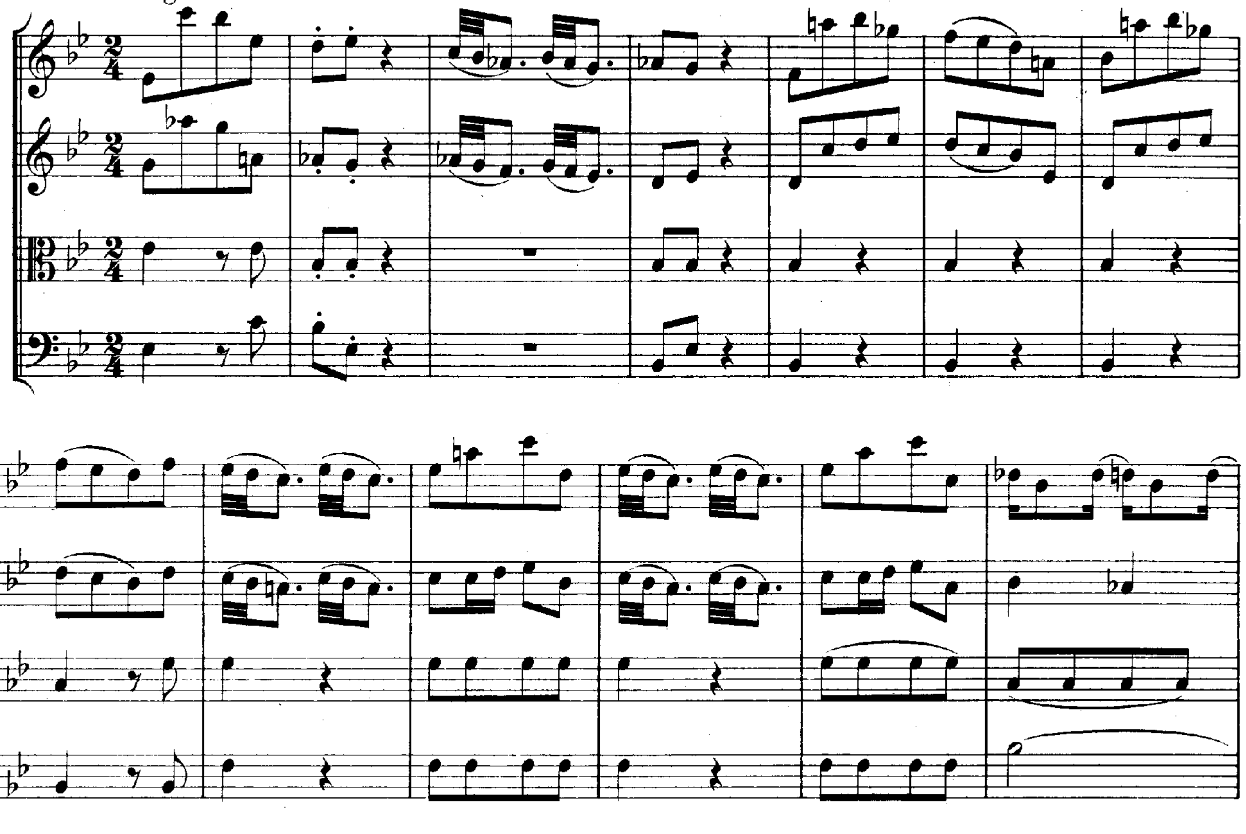


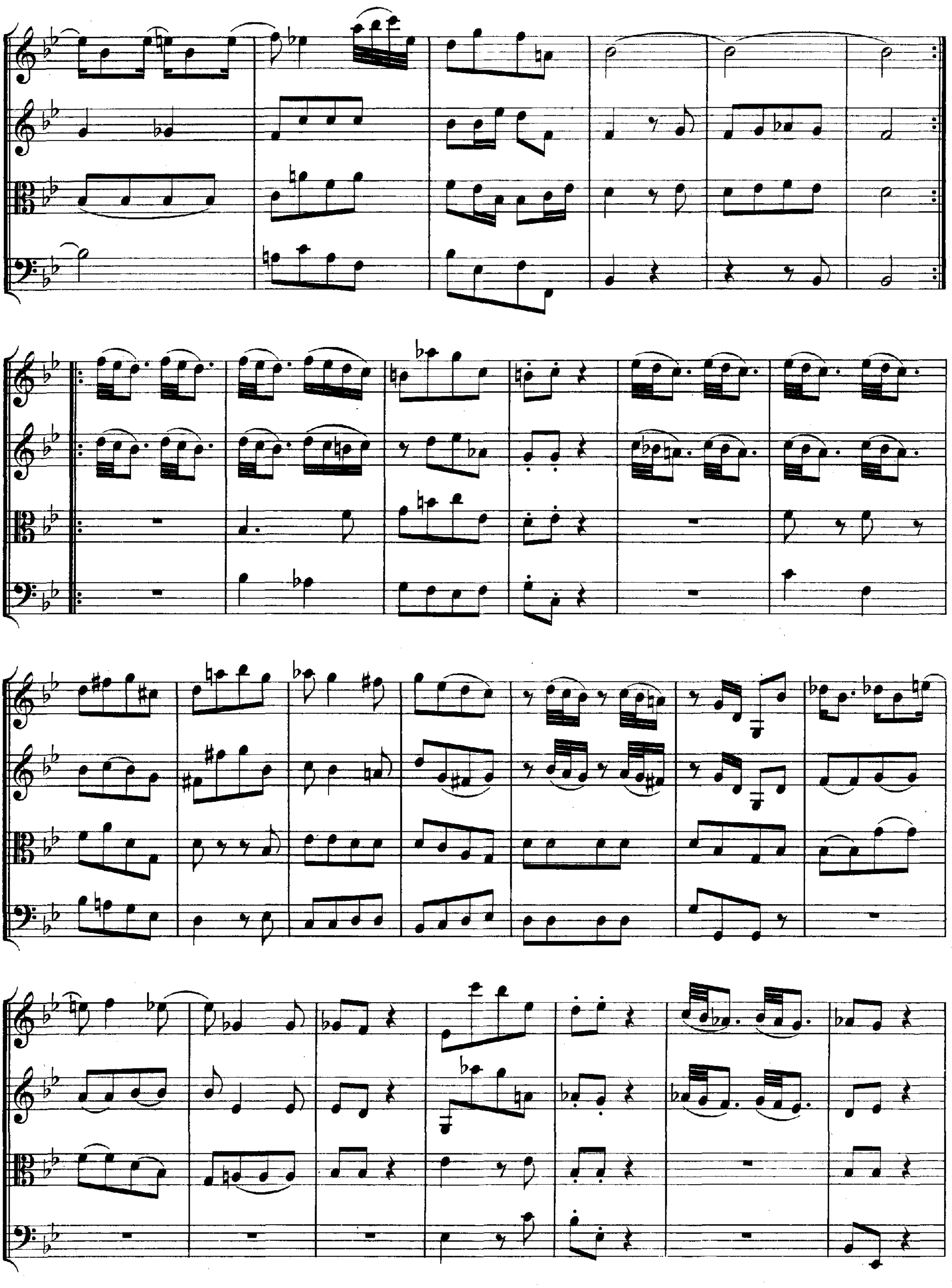


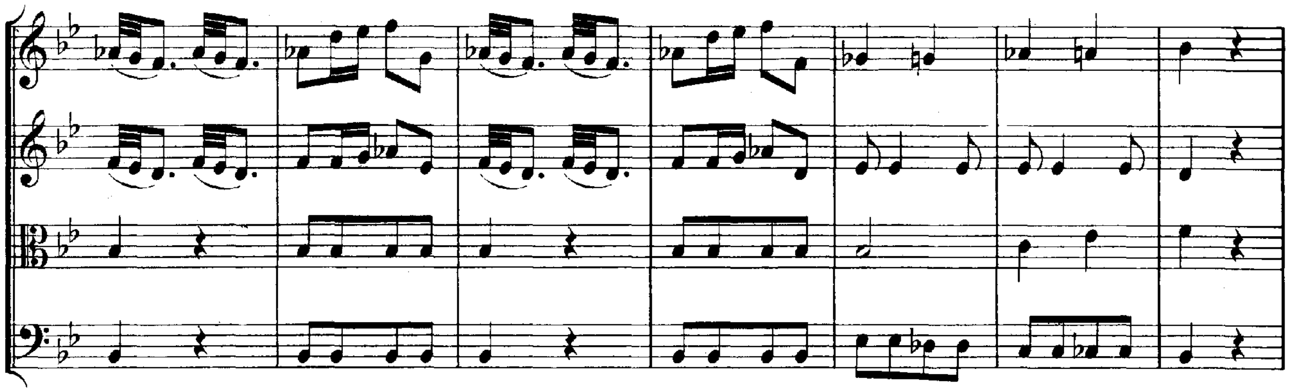


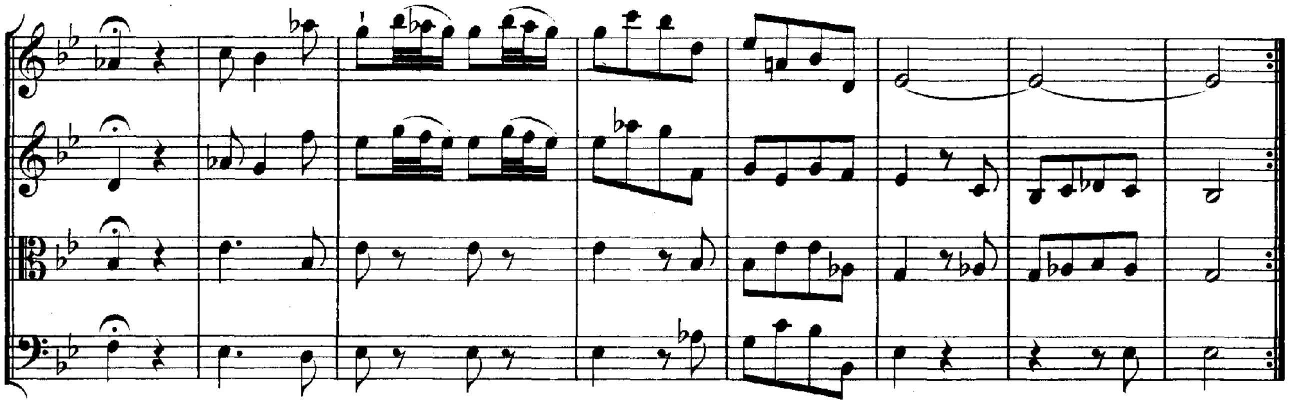
Aria.

Adagio.

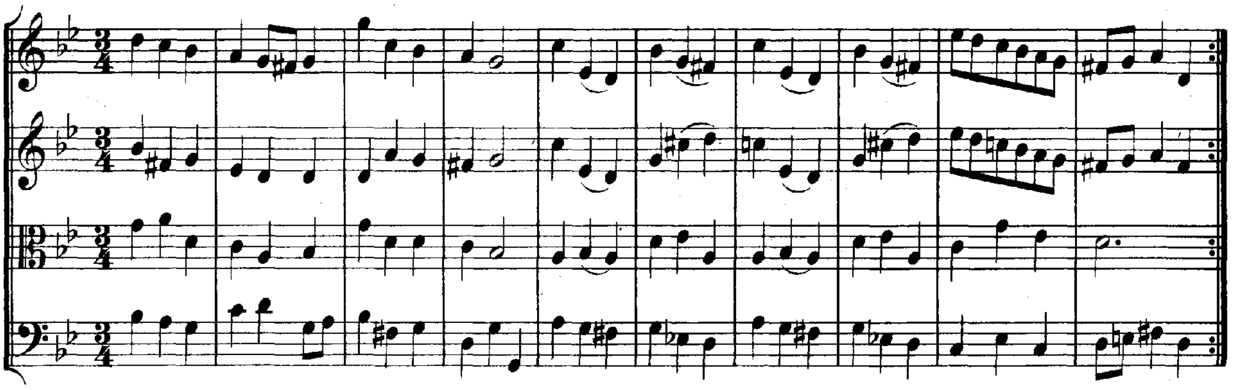


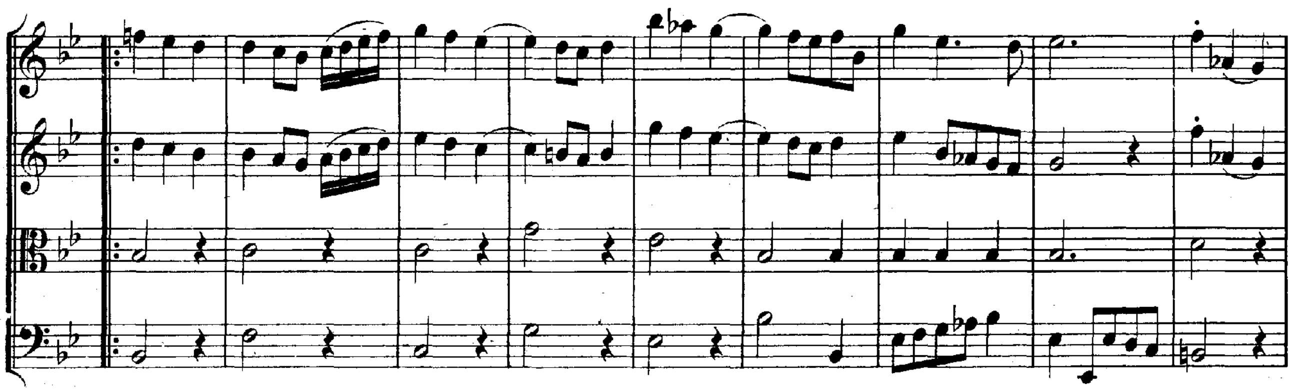


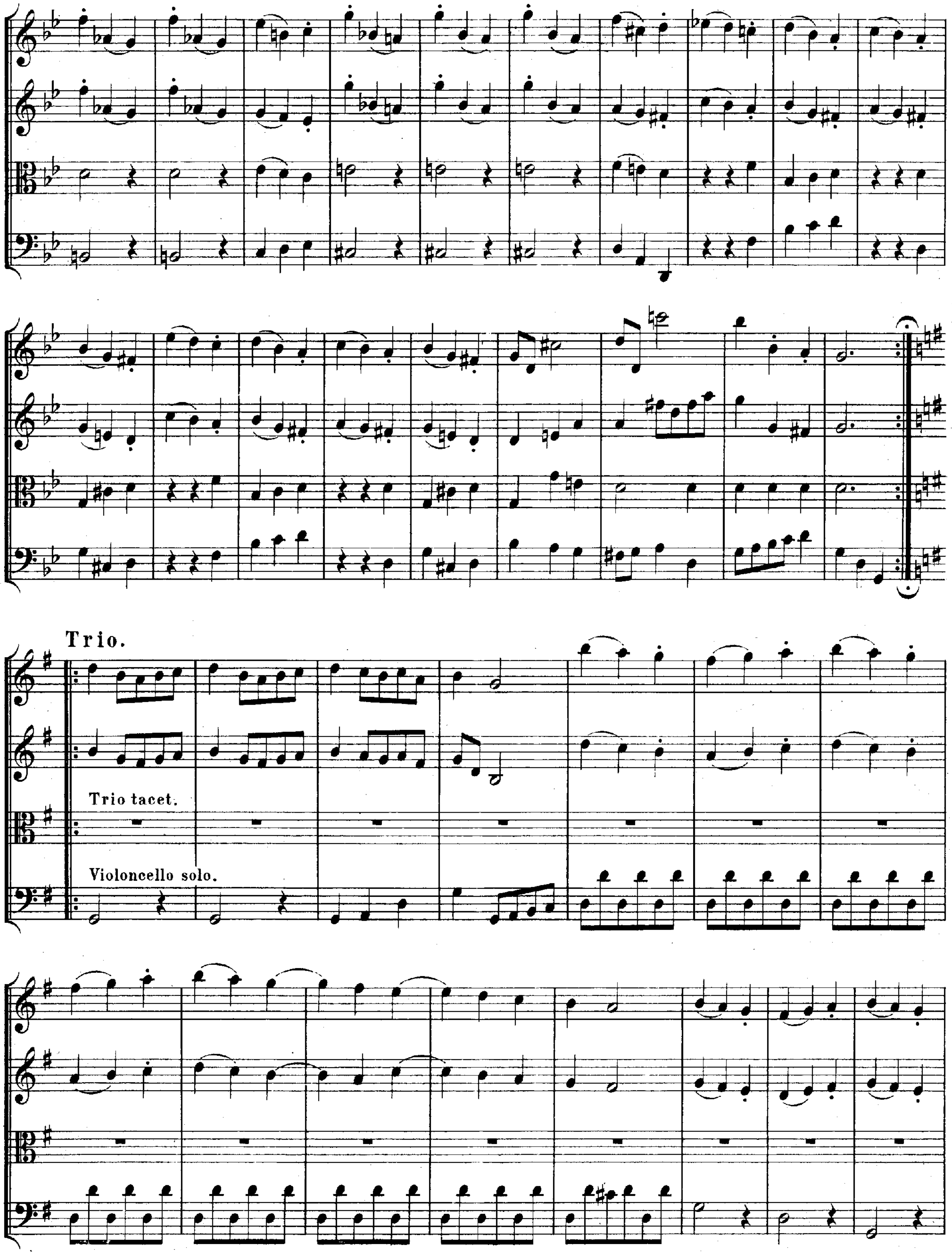


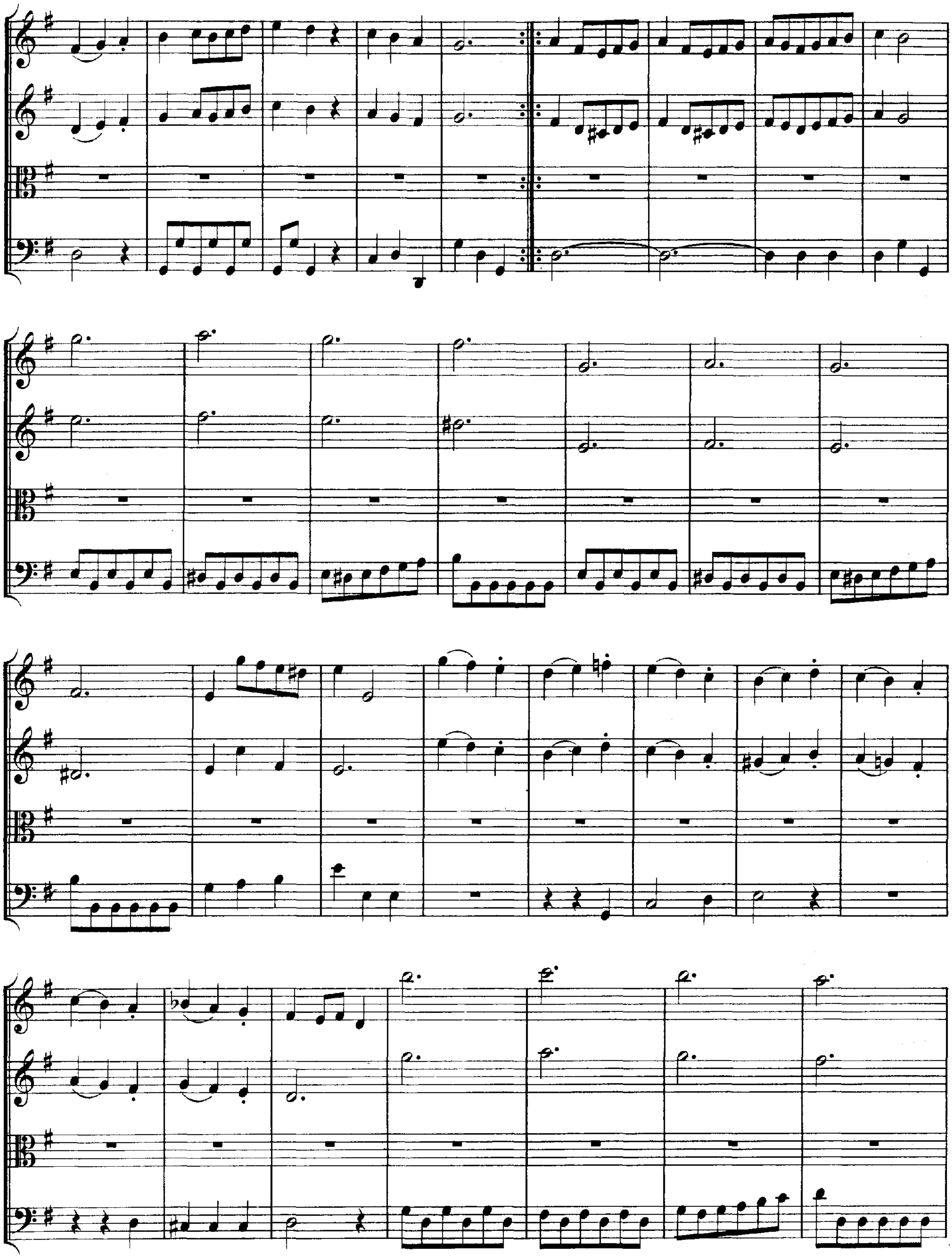


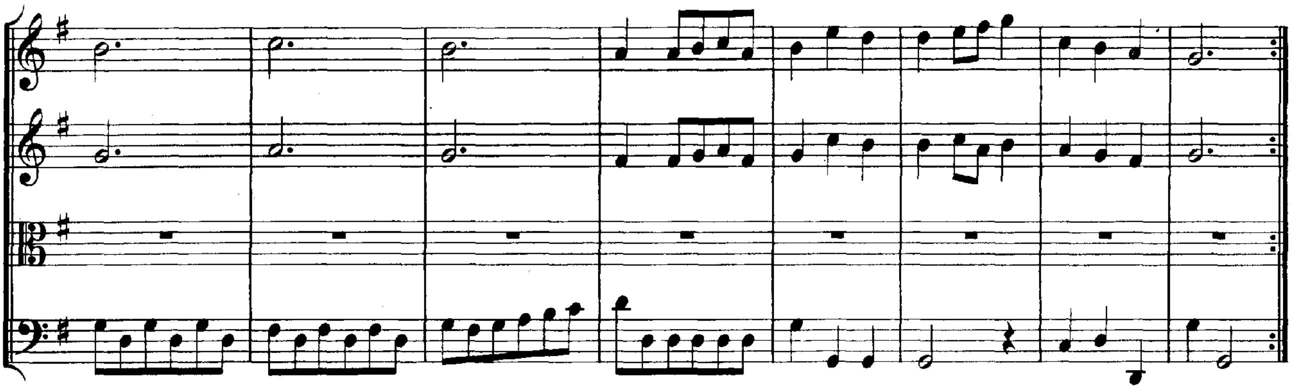
Menuetto alternativo.





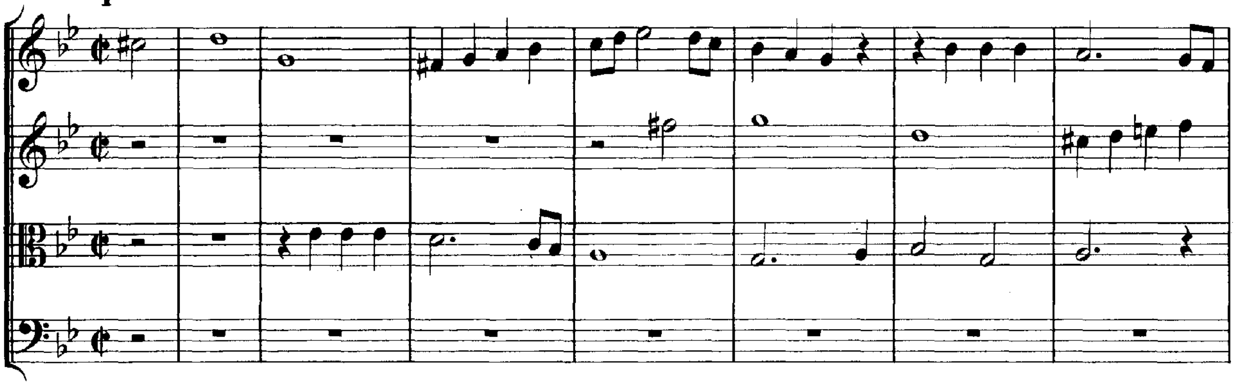

Trio.
Trio tacet.
Violoncello solo.

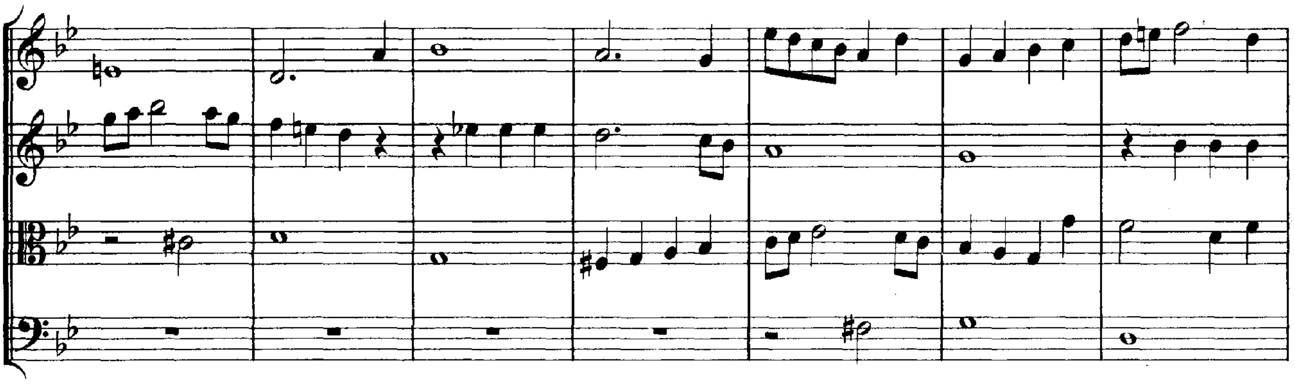


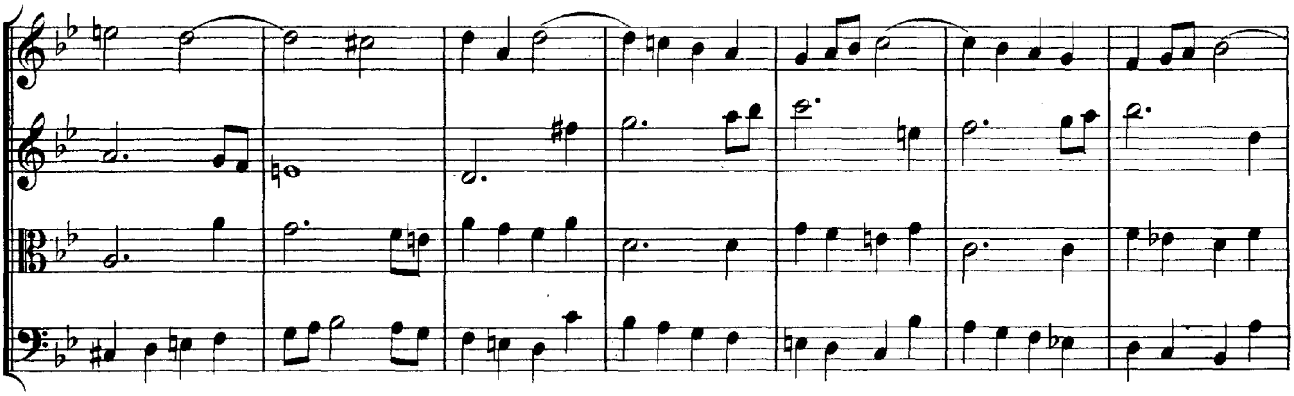


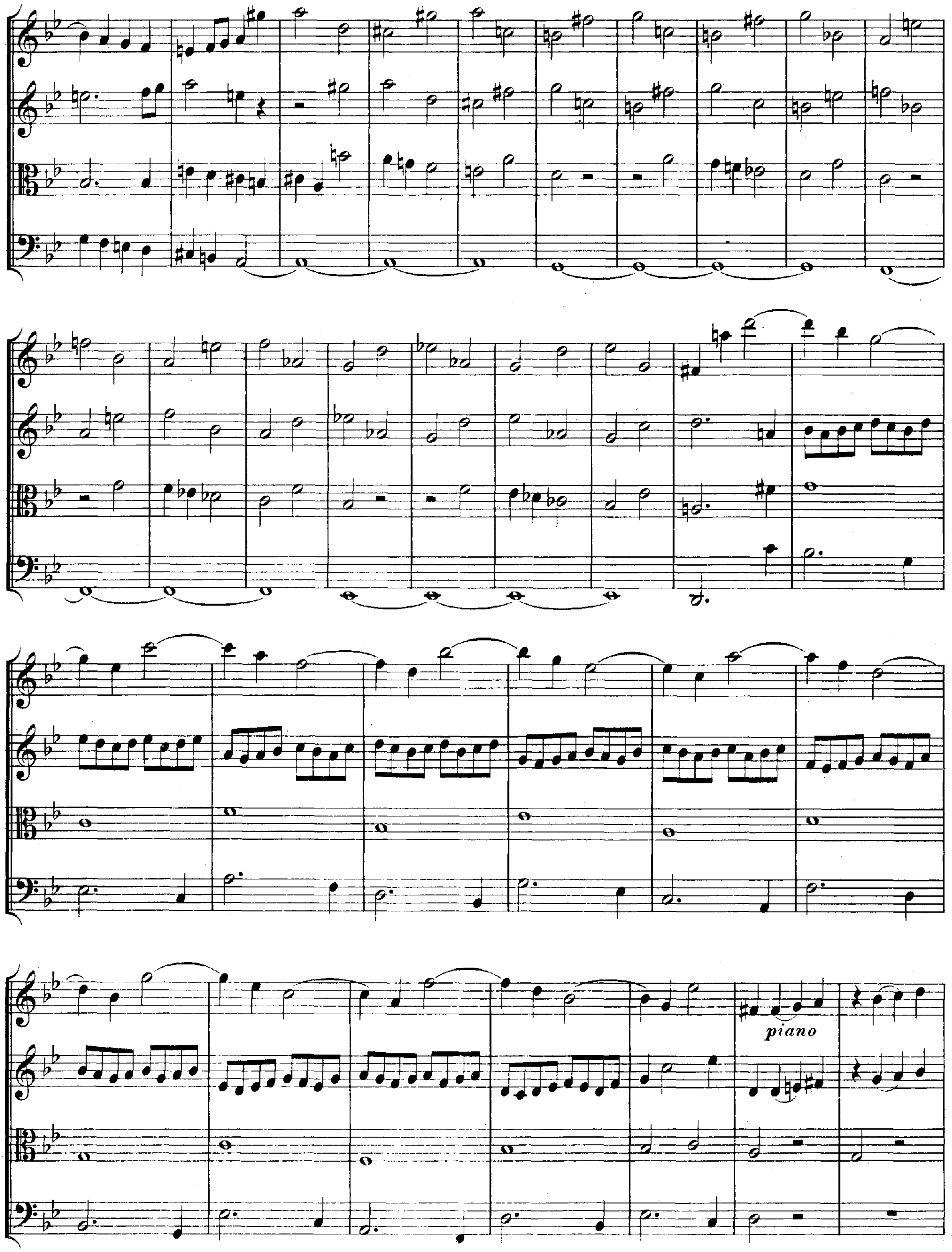
Menuetto da capo.

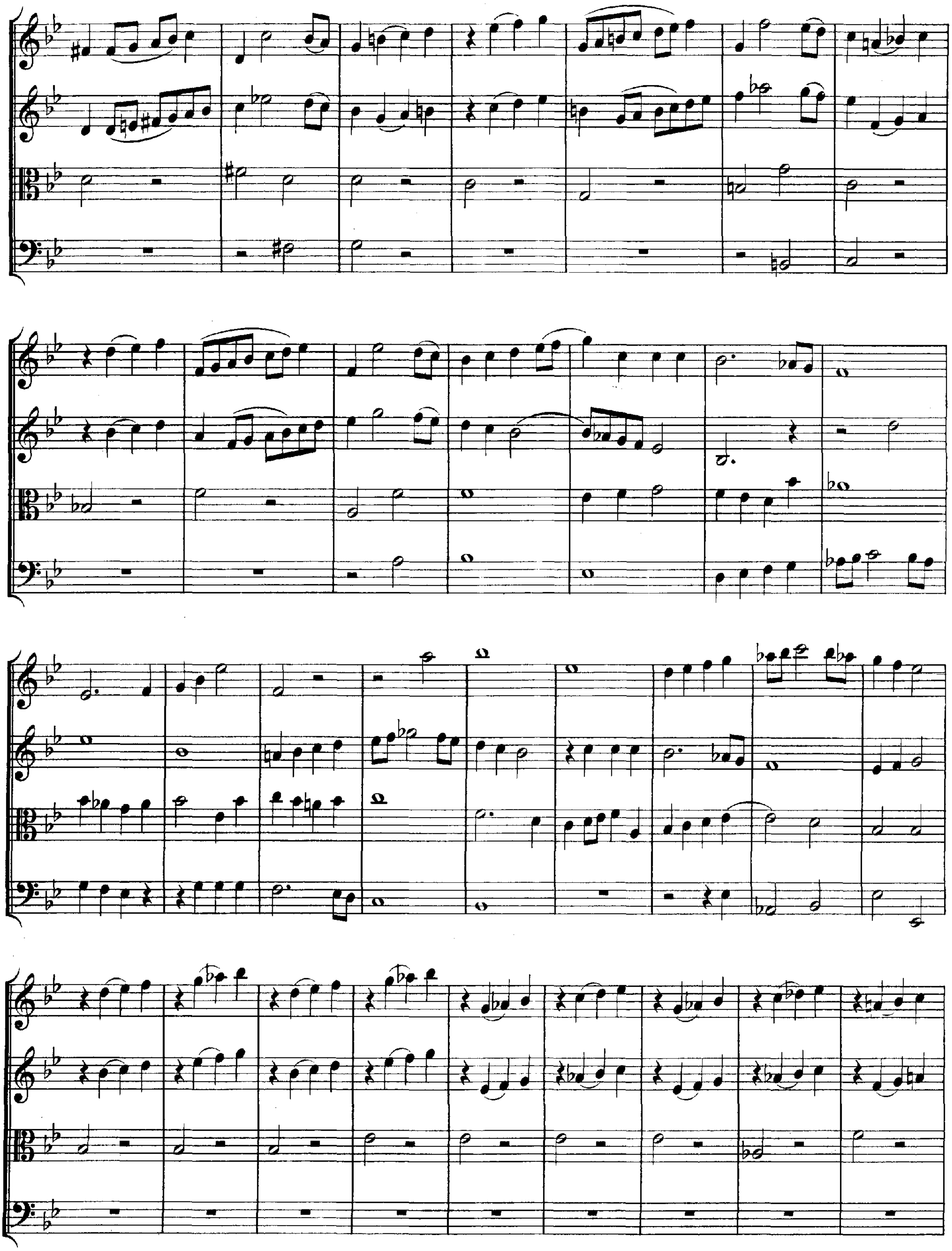
Capriccio.

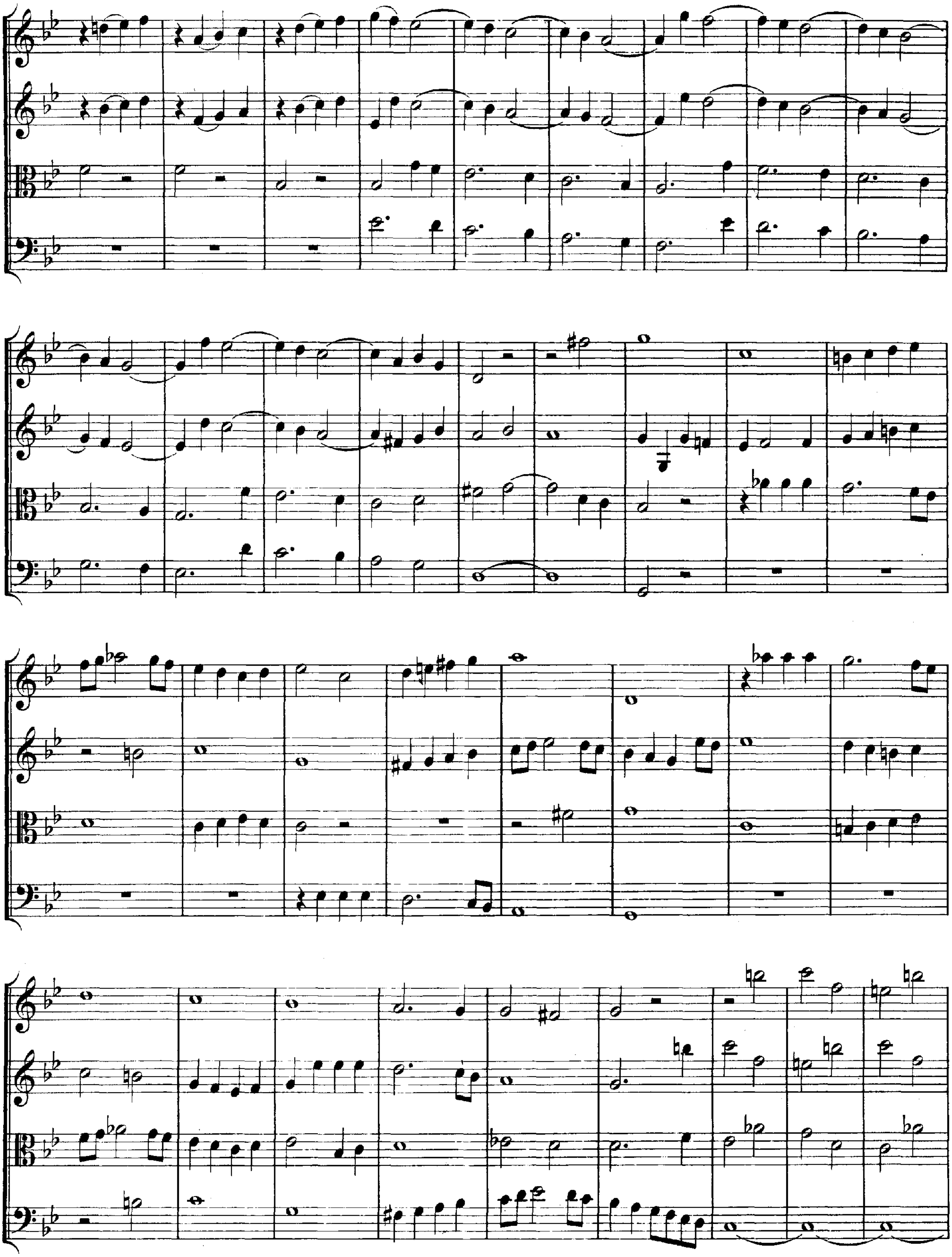


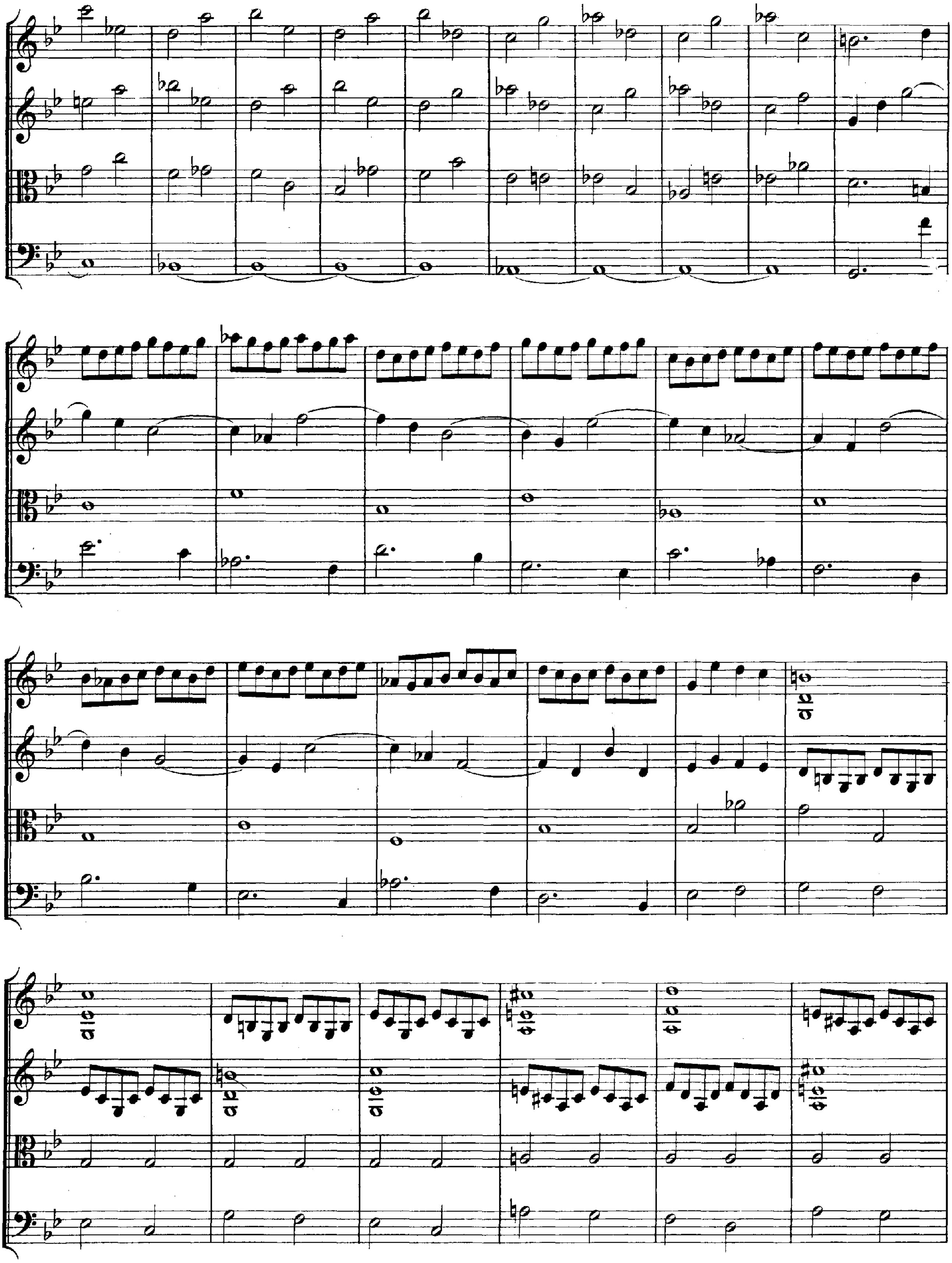


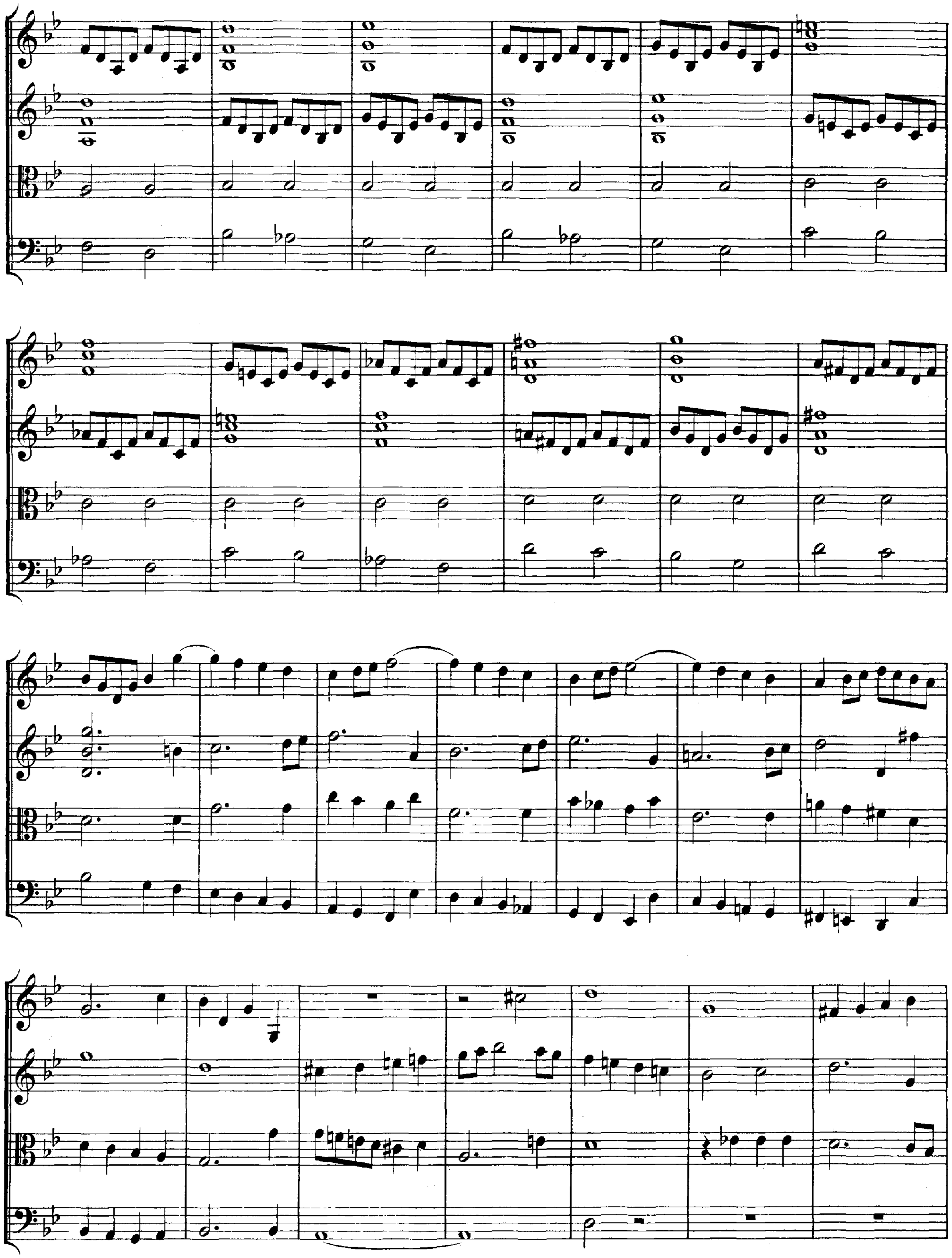


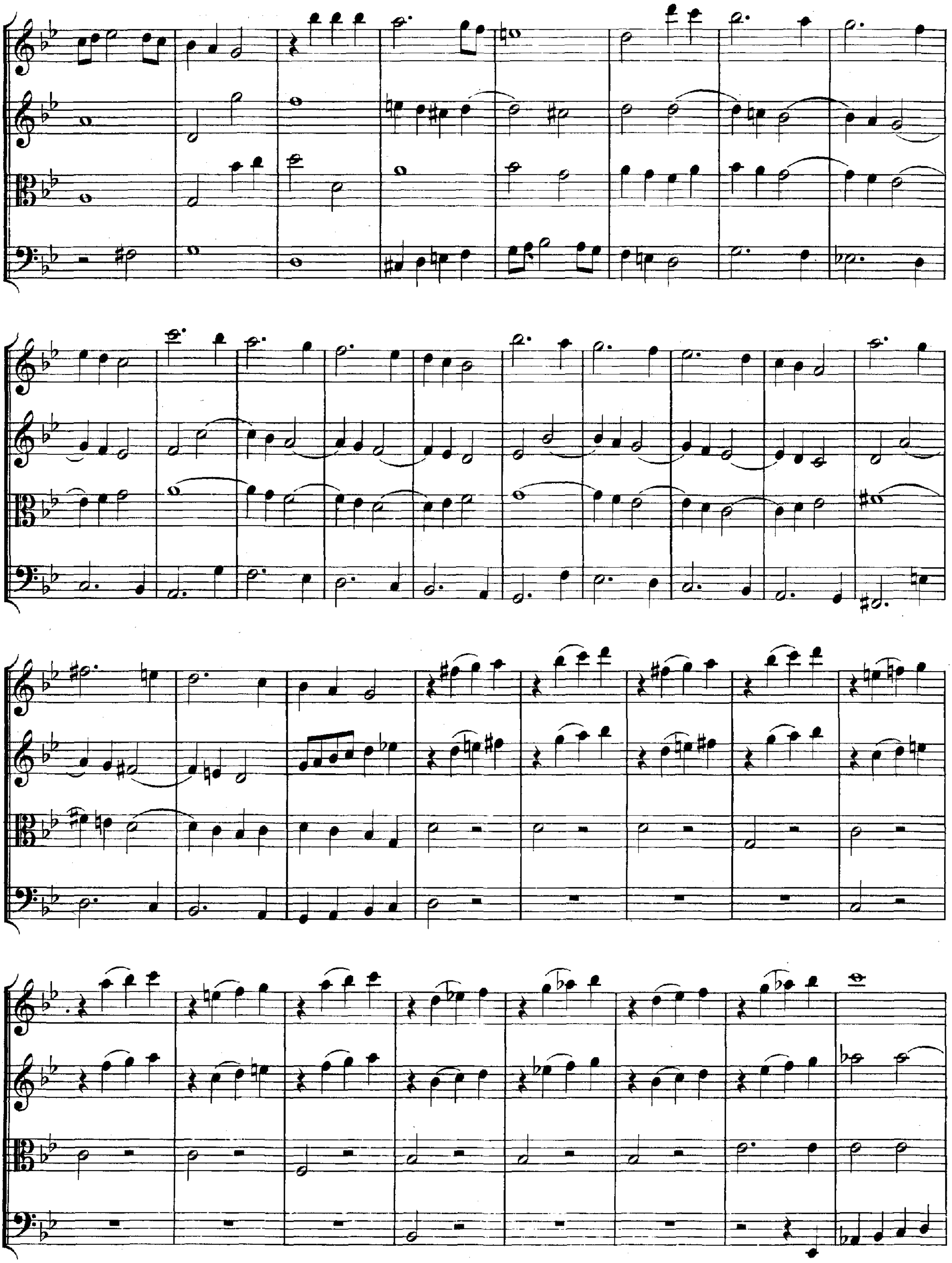

piano

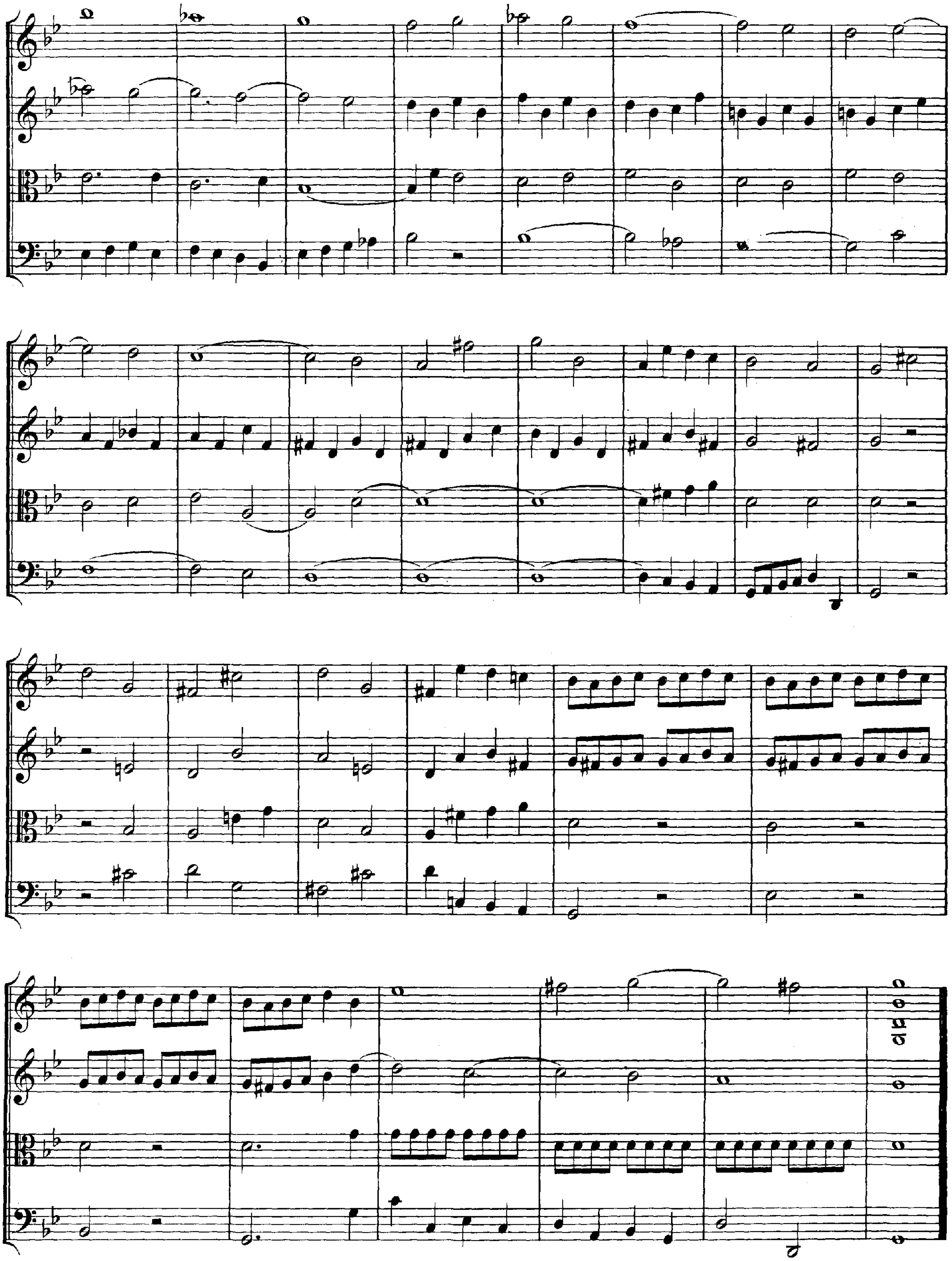












Clavier-Büchlein

für

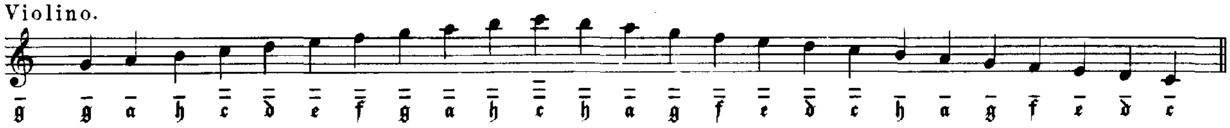
Wilhelm Friedemann Bach.

Angefangen in Cöthen
den 22. Januar 1720.

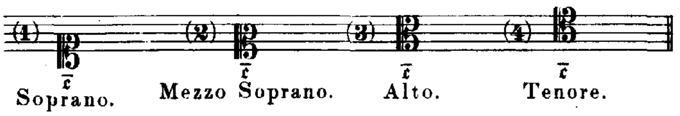
Clavier-Büchlein
für
Wilhelm Friedemann Bach.
Angefangen in Cöthen den 22. Januar 1720.

Blatt 3ª 6 Notenzeilen Sebastian Bach's Handschrift.

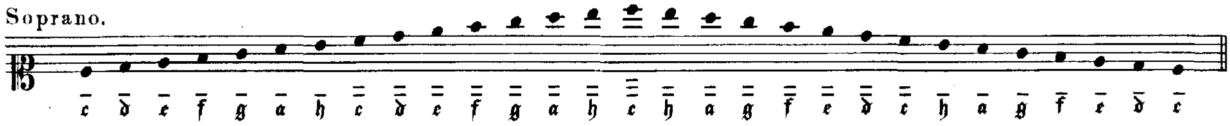
(1). ***Claves signatæ:*** Derer sind dreyerley. Die erste arth sieht also aus, wie folget, und heist $\bar{\bar{g}}$ eingestrichen, od 2 fusthon.

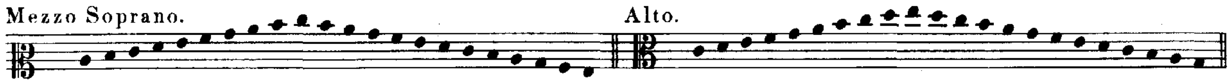


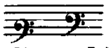
(2). Die andere arth, sieht folgendermassen aus, und hat einen 4fachen sitz, als:

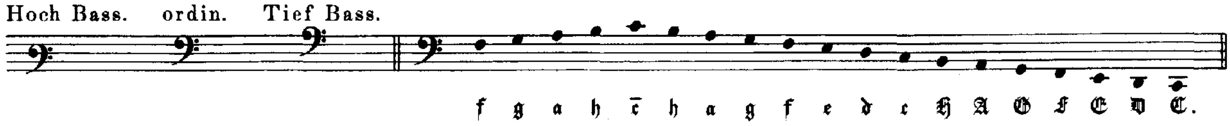


Wo nun solches Zeichen stehet, da ist die Note, so auff eben dieser Linie stehet, 2 fus $\bar{c}$ oder eingestrichen $\bar{c}$. Wie folget:



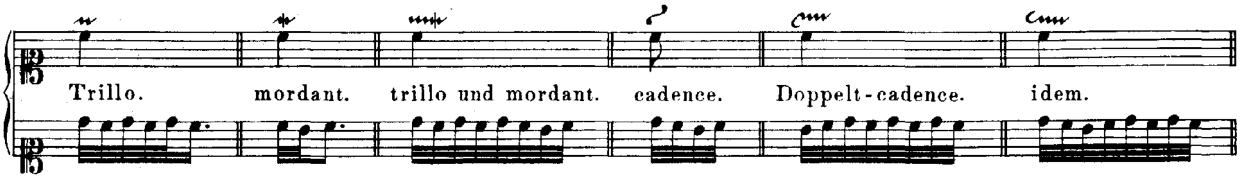


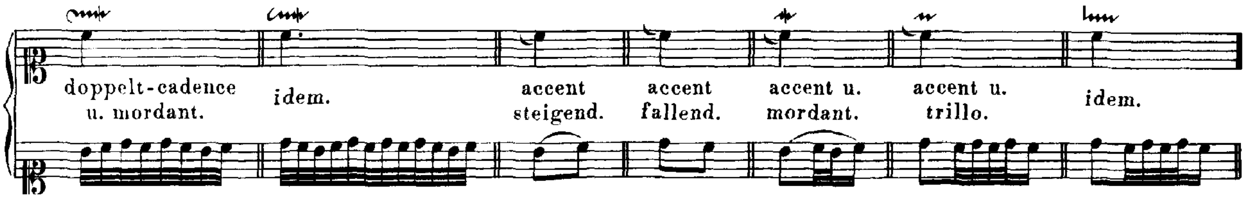
Die dritte arth sieht also aus,  und hat einen 3fachen sitz: Wobey zu mercken, dass die Note, so auff eben dieser Linie zu finden, wo das Zeichen stehet, *f* heisset.



Blatt 3ᵇ 6 Notenzeilen Bach's Handschrift.

Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse ***manieren*** artig zu spielen, andeüten.





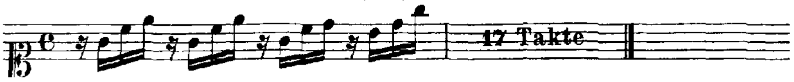
Blatt 4^a *Bach's Handschrift.*

I. N. J. Applicatio. Siehe Jahrgang 36 Seite 237.

1.

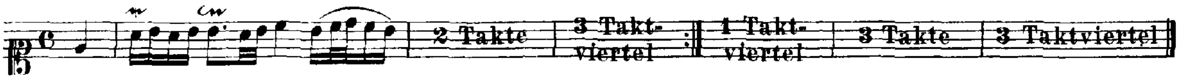
Blatt 4^b und 5^a Bach's Handschrift.

Præambulum. Siehe Jahrgang 36 Seite 118, Nr. 1 der zwölf kleinen Praeludien.

2. 

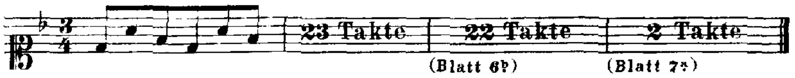
Blatt 5^b Bach's Handschrift.

Wer nur den lieben Gott läst walten. Siehe Jahrgang 40 Seite 4 oben.

3. 

Blatt 6^a, 6^b Bach's Handschrift.

Præludium. Siehe Jahrgang 36 Seite 122, Nr. 5 der zwölf kleinen Praeludien.

4. 

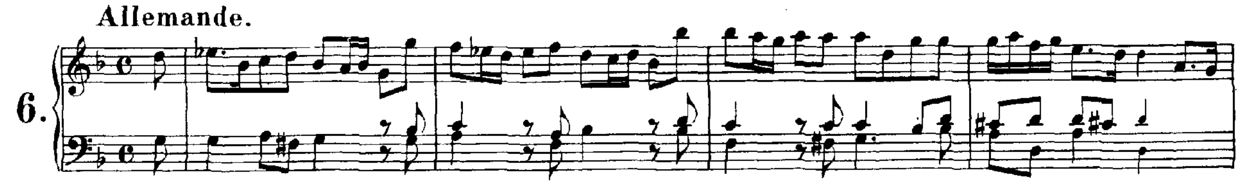
Blatt 7^a Bach's Handschrift.

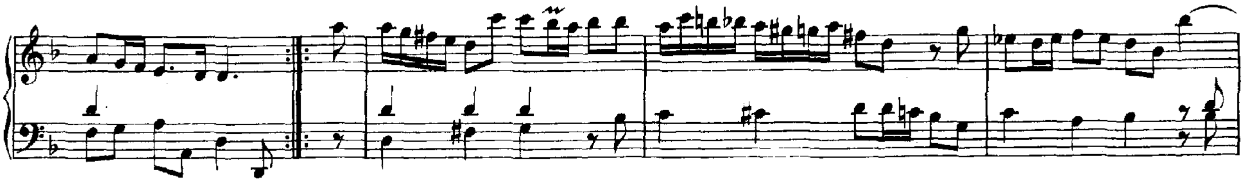
Jesu meine Freüde. Siehe Jahrgang 40 Seite 163, Bruchstück.

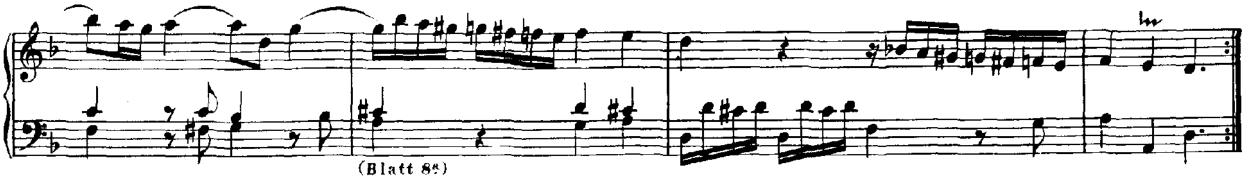
5.

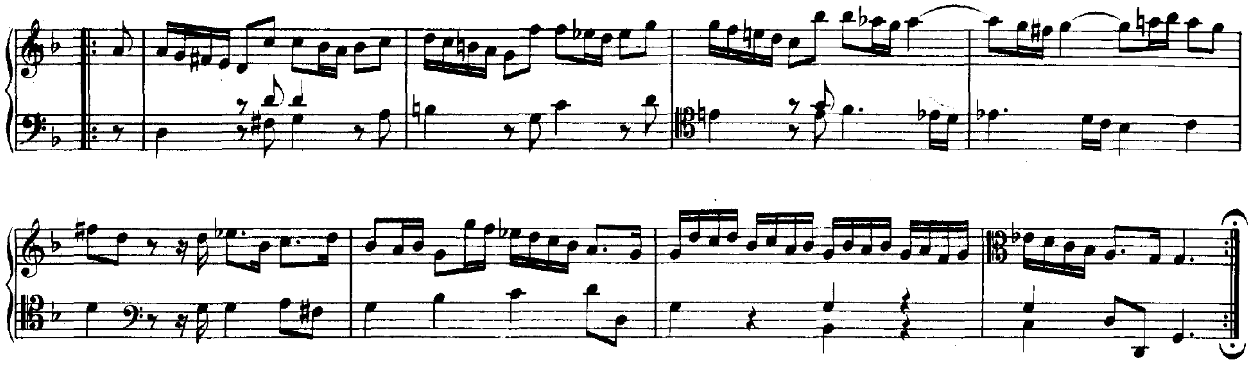
Blatt 7^b, 8^a

Allemande.

6. 



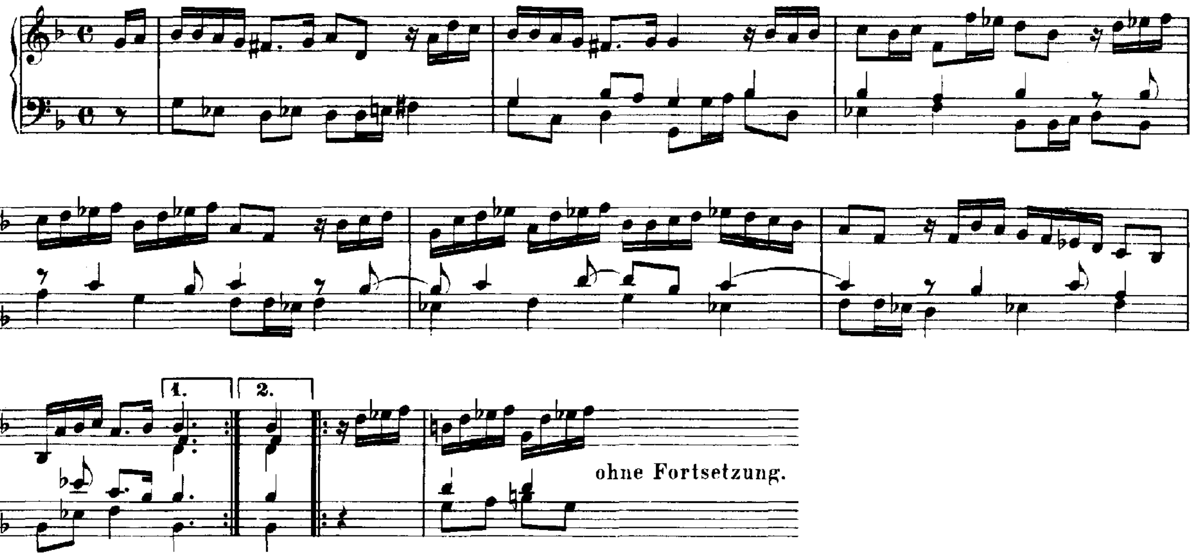




Blatt 8b

Allemande.

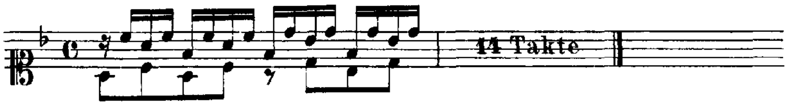
7.



Blatt 9a

Præambulum. Siehe Jahrgang 36 Seite 124, Nr. 8 der zwölf kleinen Praeludien.

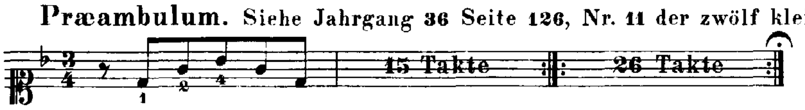
8.



Blatt 9b, 10a

Præambulum. Siehe Jahrgang 36 Seite 126, Nr. 11 der zwölf kleinen Praeludien.

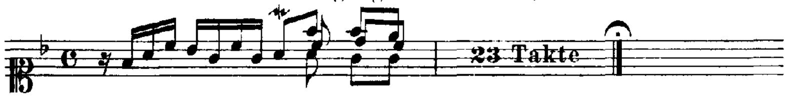
9.



Blatt 10b, 11a, 11b

Præludium. Siehe Jahrgang 36 Seite 124, Nr. 9 der zwölf kleinen Praeludien.

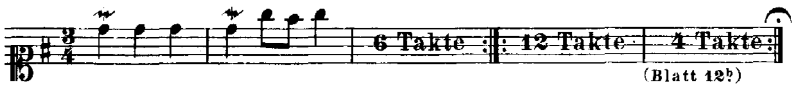
10.



Blatt 12a, 12b Nicht von Bach's Hand.

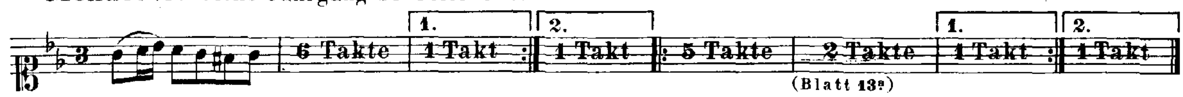
Menuet 1. Siehe Jahrgang 36 Seite 209.

11.



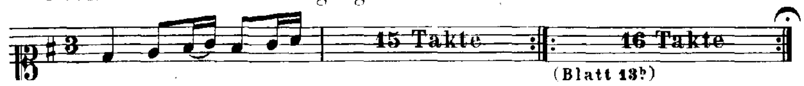
Blatt 12b, 13a Nicht von Bach's Hand.

Menuet 2. Siehe Jahrgang 36 Seite 209.

12.


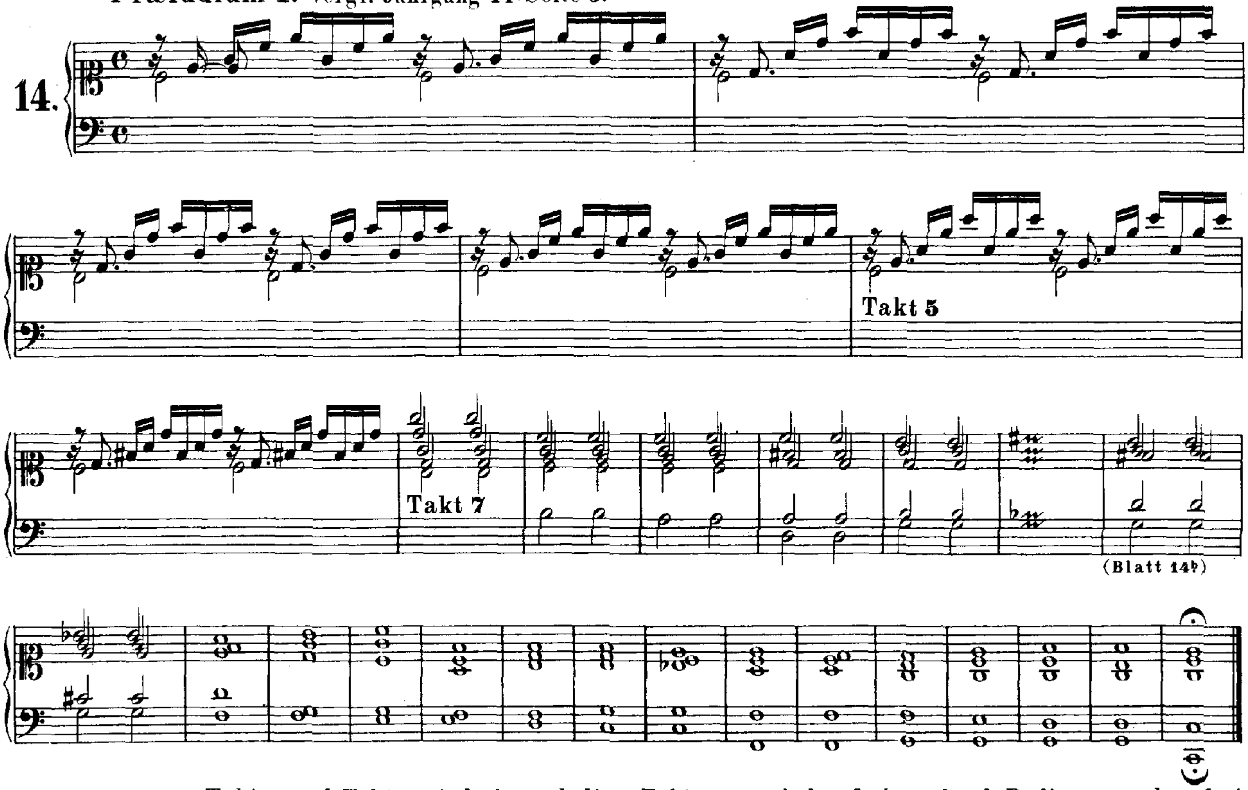
Blatt 13a, 13b

Menuet 3. Siehe Jahrgang 36 Seite 210.

13.


Blatt 14a, 14b Dieses Praeludium sowie die folgenden zehn Praeludien sind nicht von Bach's Hand.

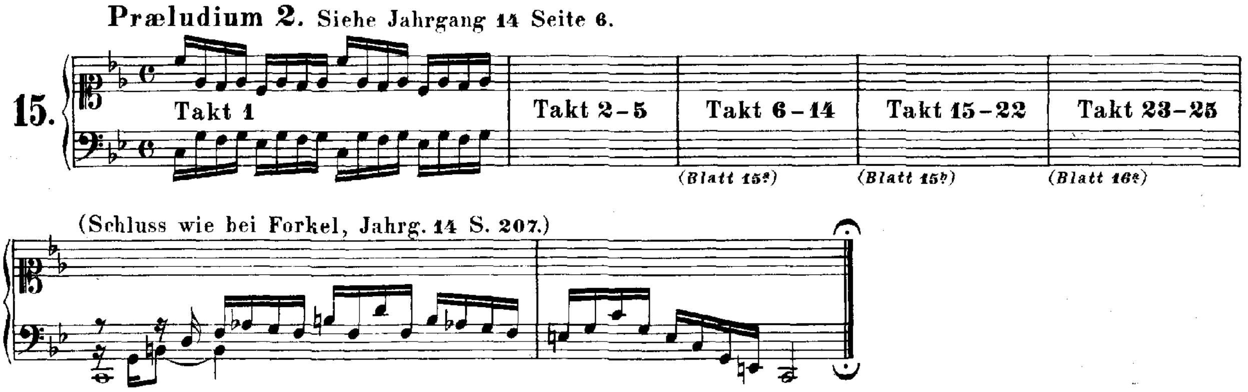
Prælubium 1. Vergl. Jahrgang 14 Seite 3.

14.


Takt 5 und Takt 7 sind eingeschaltet. Takt 8–11 sind auf einen durch Radirung vorher frei *gemachten Raum (möglicherweise von Bach selbst) eingeschrieben. Der bei Abbruch der* Seite angedeutete Fortgang des Stückes, der der Lesart in Jahrg. 14 entsprechen würde, ist nicht befolgt worden.

Blatt 14b, 15a, 15b, 16a

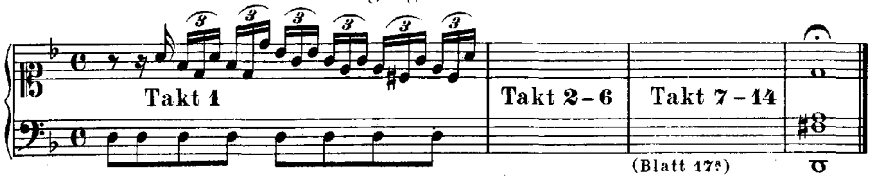
Præludium 2. Siehe Jahrgang 14 Seite 6.

15.


Blatt 16^b, 17^a

Præludium 3. Siehe Jahrgang 14 Seite 22.

16.

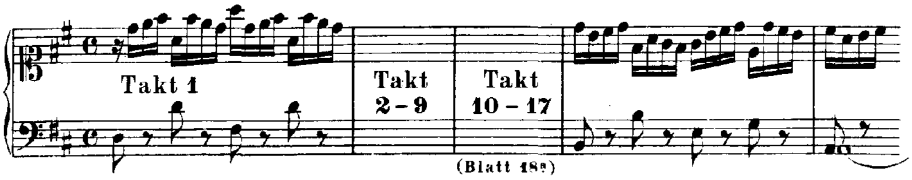


Auch bei Forkel tritt nach Takt 14 der Schlussaccord ein (Jahrg. 14 S. 215).

Blatt 17^b, 18^a

Præludium 4. Siehe Jahrgang 14 Seite 18.

17.

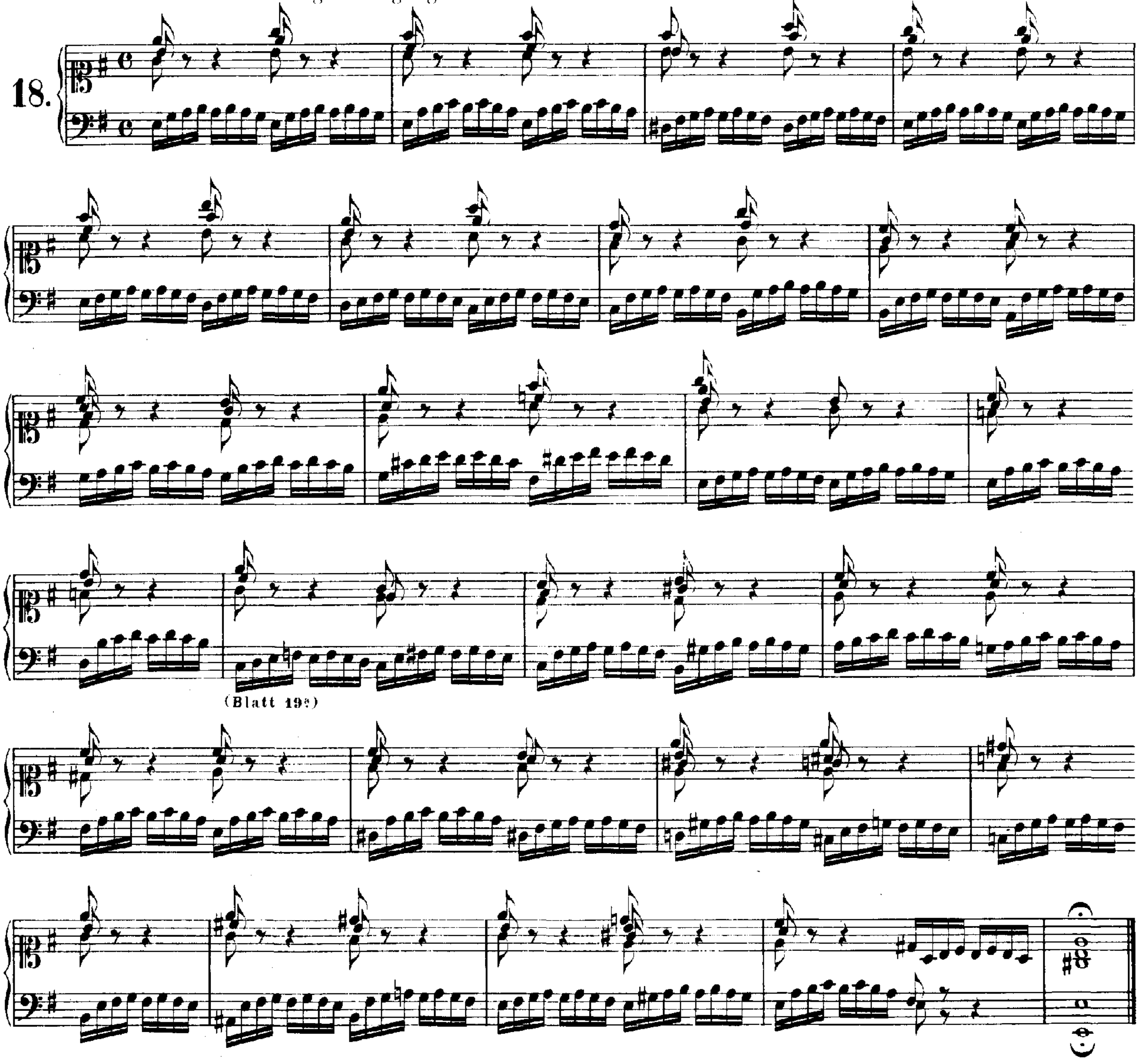


ohne Fortsetzung. Siehe Schluss bei Forkel Jahrg. 14 S. 213.

Blatt 18^b, 19^a

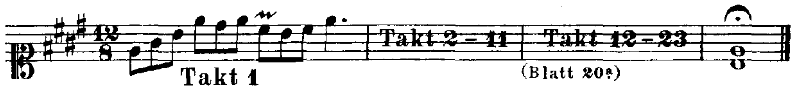
Præludium 5. Vergl. Jahrgang 14 Seite 38 und Seite 222 (bei Forkel).

18.



Blatt 19b, 20a

Præludium 6. Siehe Jahrgang 14 Seite 36.

19. 

Blatt 20b, 21a

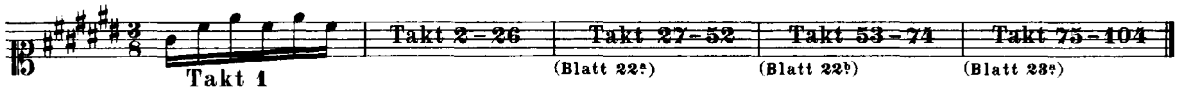
Præludium 7. Siehe Jahrgang 14 Seite 42.

20.

ohne Fortsetzung.

Blatt 21b, 22a, 22b, 23a

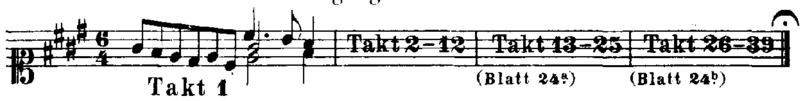
Præludium. Siehe Jahrgang 14 Seite 10.

21. 

Die Figur von Takt 1 erscheint auch so in Takt 17 und 55. Siehe Jahrg. 14 S. 208 oben, wo auch die hier vorhandenen Abweichungen in Takt 8, 16, 24 und 54 verzeichnet stehen.

Blatt 23b, 24a, 24b

Præludium. Siehe Jahrgang 14 Seite 14.

22. 

Blatt 25a, 25b, 26a

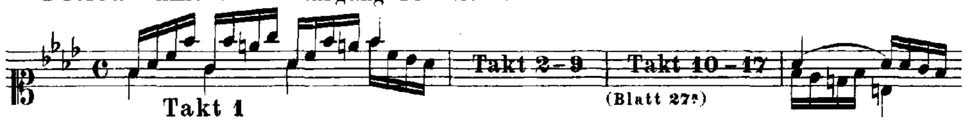
Præludium. Siehe Jahrgang 14 Seite 32.

23.

ohne Fortsetzung.

Blatt 26b, 27a

Præludium. Siehe Jahrgang 14 Seite 44.

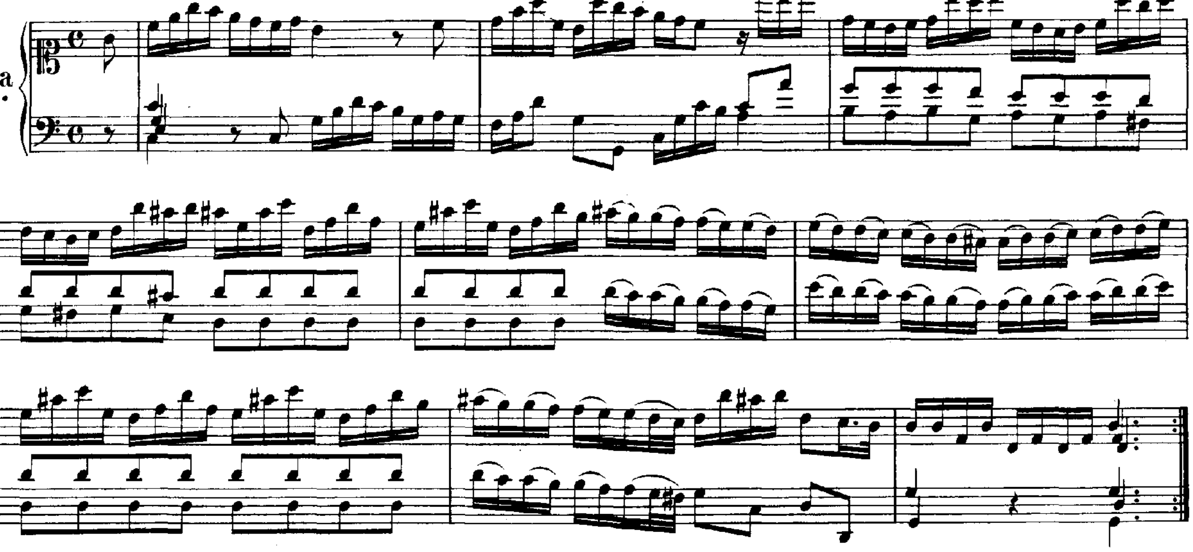
24. 

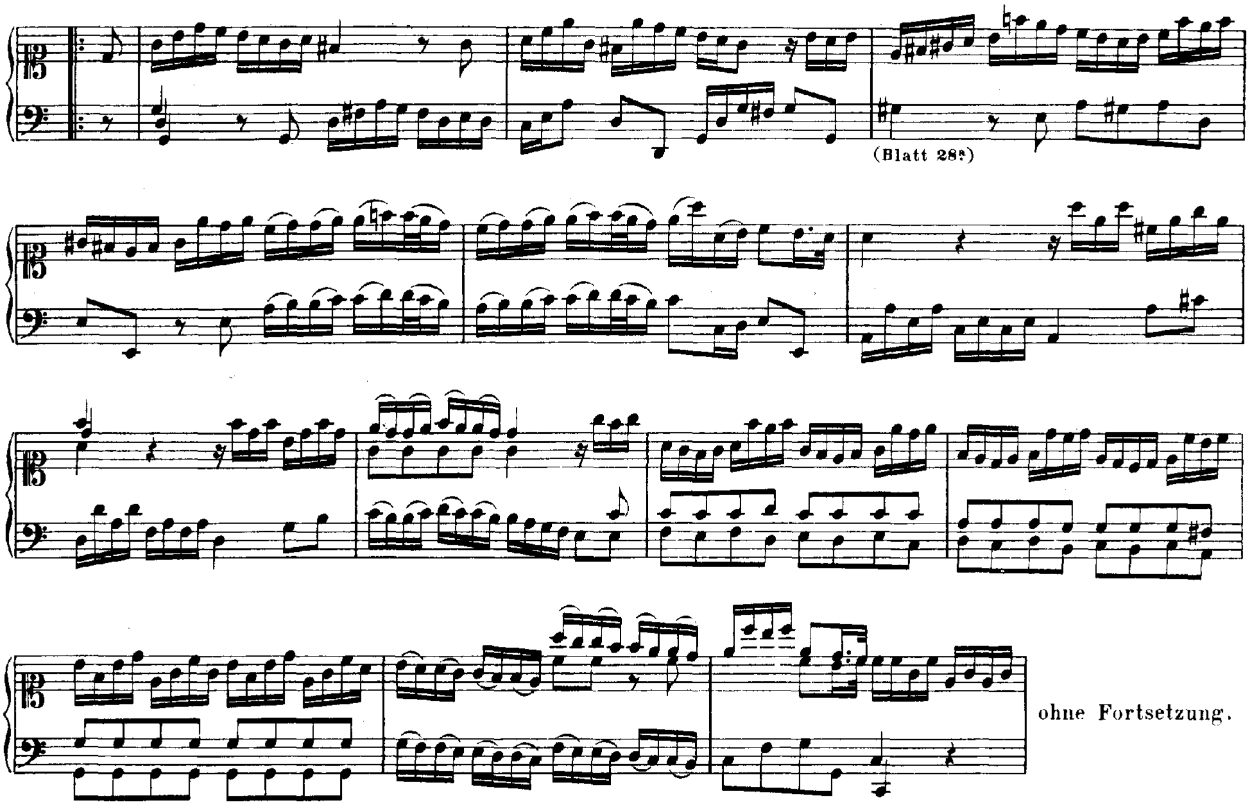
ohne Fortsetzung.

Blatt 27b, 28a

Piece pour le Clavecin, composée par J. C. Richter.

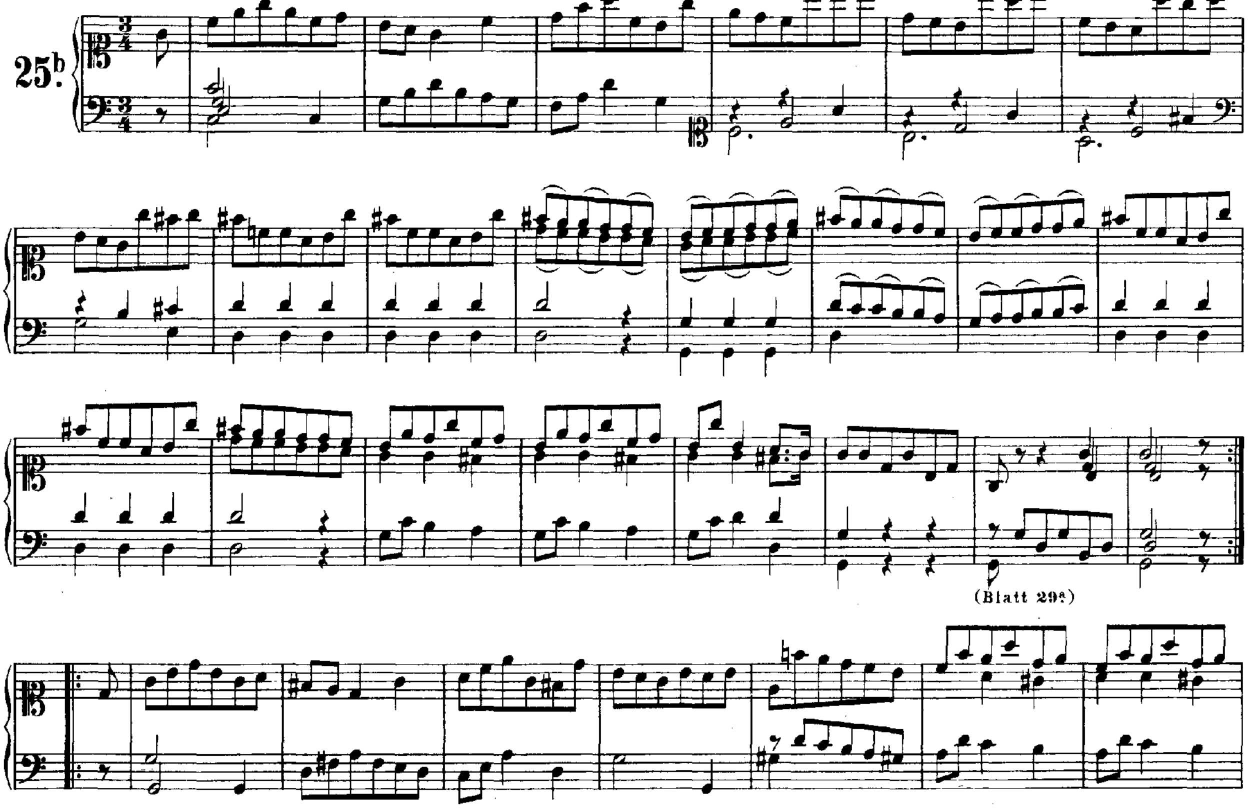
Allemande.

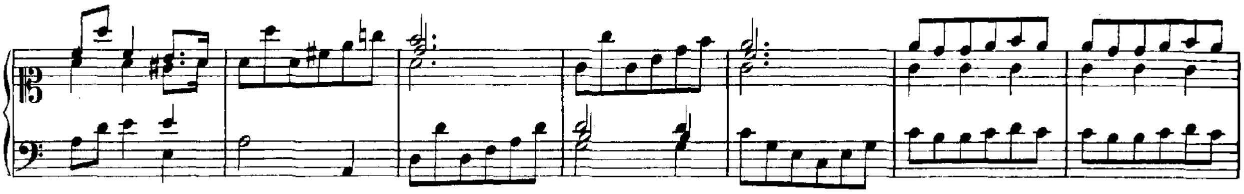
25a. 

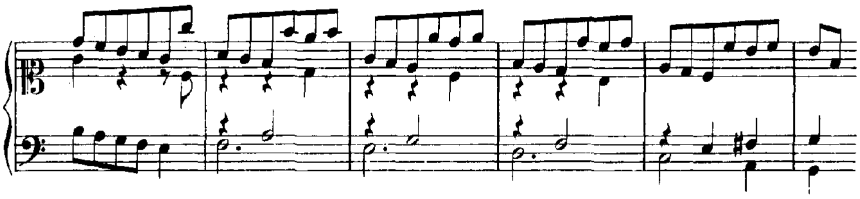


Blatt 28b, 29a

Courante.



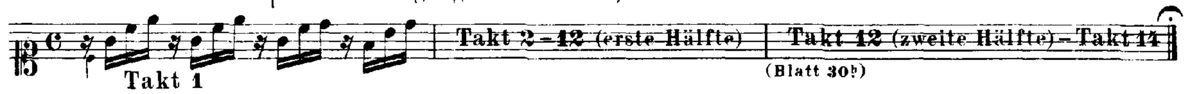




ohne Fortsetzung: Blatt 29b hat nur leere Notenzeilen.

Blatt 30a, 30b

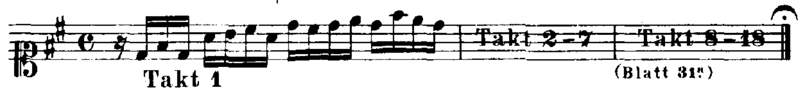
Præludium ex c♮. Siehe Jahrgang 36 Seite 221, Nr. 1 der zwölf kleinen Praeludien.

26.


Takt 12 ist in der 32stel-Gruppe *fis''* zu lesen.

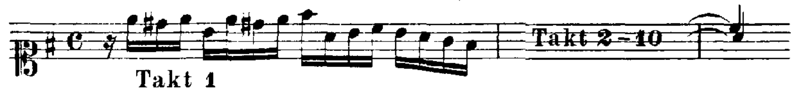
Blatt 30b, 31a

Præludium ex d♮. Siehe Jahrgang 36 Seite 121, Nr. 4 der zwölf kleinen Praeludien.

27.


Blatt 31b

Præludium ex e♭. Siehe Jahrgang 36 Seite 238, Unvollendetes Praeludium.

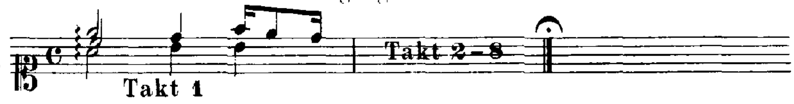
28.


ohne Fortsetzung.

Blatt 32a hat nur leere Notenzeilen.

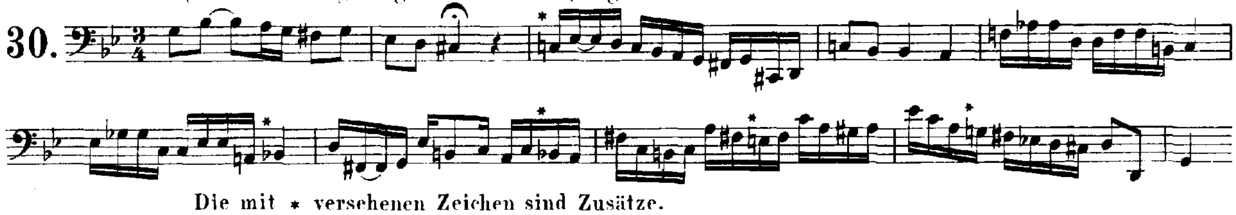
Blatt 32b

Præludium. Siehe Jahrgang 36 Seite 237 unten.

29.


Blatt 33a hat nur leere Notenzeilen.

Blatt 33b Enthält folgenden flüchtig hingeworfenen Bassgang:

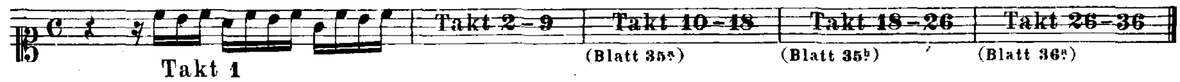
30.


Die mit * versehenen Zeichen sind Zusätze.

Blatt 34a hat nur leere Notenzeilen.

Blatt 34b, 35a, 35b, 36a Bach's unverkennbar ächte Handschrift.

Fuga a 3. Siehe Jahrgang 36 Seite 186.

31.


Blatt 36b, 37a

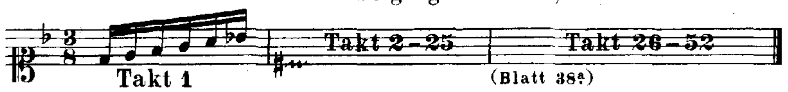
Præambulum 1. a 2. Siehe Jahrgang 3 Seite 1, Inventio 1.

32.

In den letzten Takten hier mit einigen unwesentlichen Abweichungen.

Blatt 37b, 38a

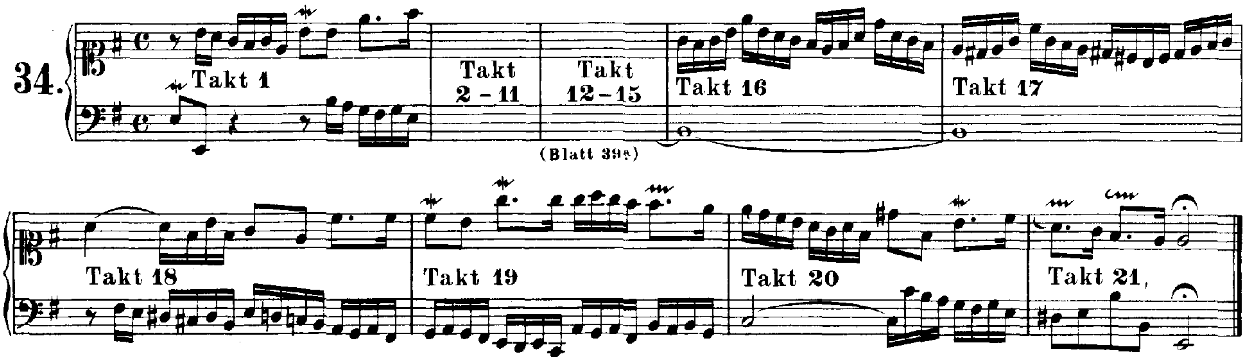
Præambulum 2. Siehe Jahrgang 3 Seite 4, Inventio 4.

33.


Desgleichen.

Blatt 38b, 39a

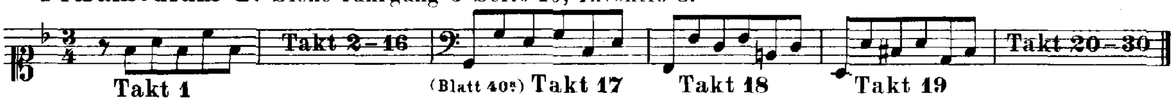
Præambulum 3. Siehe Jahrgang 3 Seite 9, Inventio 7.

34.


Takt 16–18 an Stelle von Takt 16–20 der Lesart in Jahrgang 3. Takt 19–21 wieder übereinstimmend mit Takt 21–23 dort.

Blatt 39b, 40a

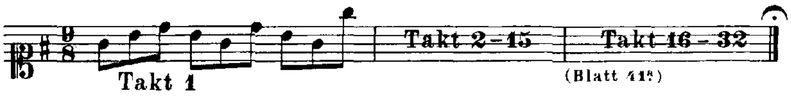
Præambulum 4. Siehe Jahrgang 3 Seite 10, Inventio 8.

35.


Nach Takt 16 kommen in Jahrg. 3 vier neue Takte; die Takte 17–30 stimmen, abgesehen von der ersten Bassnote, mit Takt 21–34 dort wieder überein.

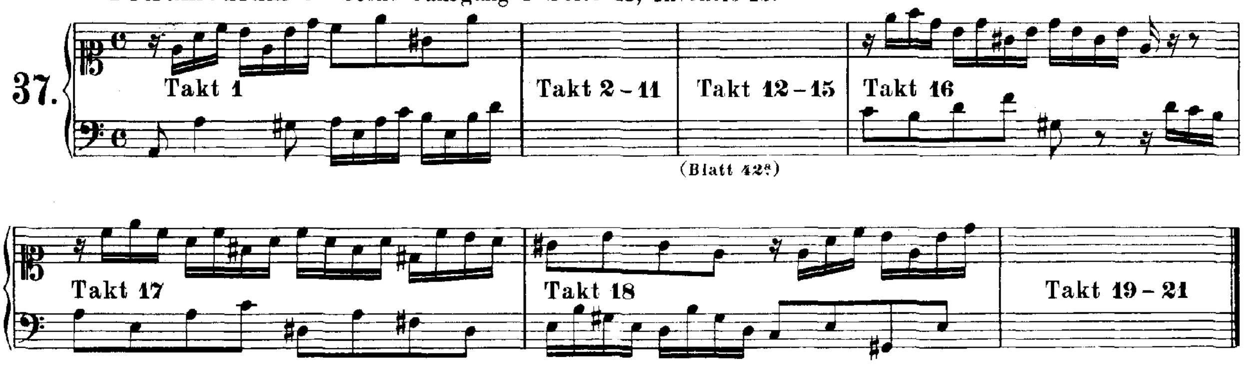
Blatt 40b, 41a

Præambulum 5. Siehe Jahrgang 3 Seite 12, Inventio 10.

36.


Blatt 41b, 42a

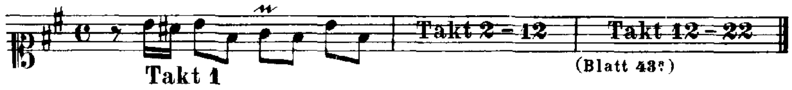
Præambulum 6. Siehe Jahrgang 3 Seite 15, Inventio 13.

37.


An Stelle der Takte 16–18 stehen in Jahrgang 3 sieben Takte; die Takte 19–21 stimmen mit den Takten 23–25 dort überein.

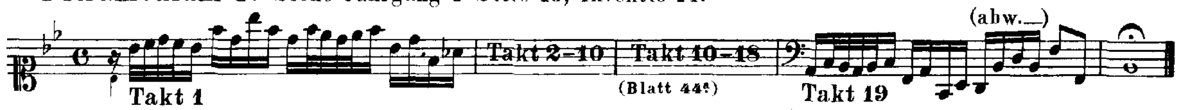
Blatt 42b, 43a

Præambulum 7. Siehe Jahrgang 3 Seite 18, Inventio 15.

38. 

Blatt 43b, 44a

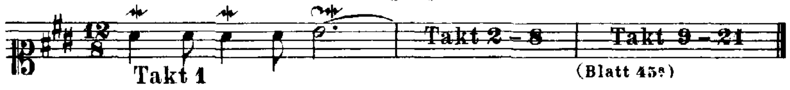
Præambulum 8. Siehe Jahrgang 3 Seite 16, Inventio 14.

39. 

Takt 9 steht hier als letzte Note in der rechten Hand abweichend *d''* (wie im Berliner Manuscript).

Blatt 44b, 45a Bach's eigene Handschrift.

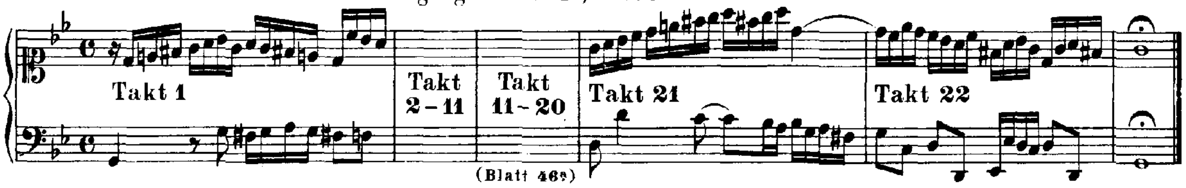
Præambulum 9. Siehe Jahrgang 3 Seite 14, Inventio 12.

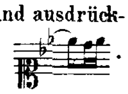
40. 

Abweichungen von Jahrgang 3: Takt 4, dritte Note in der rechten Hand *a'*; Takt 10, dritte Note in der linken Hand *H*; Takt 18, zwölfte Note in der rechten Hand *cis''* (wie im Berliner Manuscript).

Blatt 45b, 46a Bach's eigene Handschrift, mit mancherlei Correcturen.

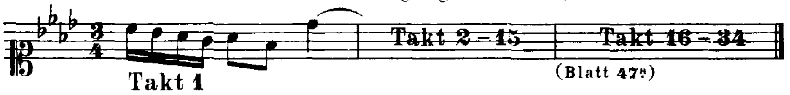
Præambulum 10. Siehe Jahrgang 3 Seite 13, Inventio 11.

41. 

Der Schluss hier in anderer Form. In Takt 5 ist die zweite Note der rechten Hand ausdrücklich von *d''* nach *b'* corrigirt. Takt 17 hat die rechte Hand im ersten Viertel . Im Berliner Manuscript steht in Takt 5 *b'* wie hier.

Blatt 46b, 47a Bach's eigene Handschrift.

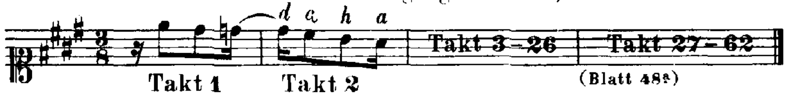
Præambulum 11. Siehe Jahrgang 3 Seite 11, Inventio 9.

42. 

In der rechten Hand ist hier Takt 10 die vierte Note als *es''*, Takt 13 die vierte Note als *b'*, in der linken Hand Takt 12 die vorletzte Note als *as* zu lesen.

Blatt 47b, 48a Bach's eigene Handschrift, mit mancherlei Correcturen.

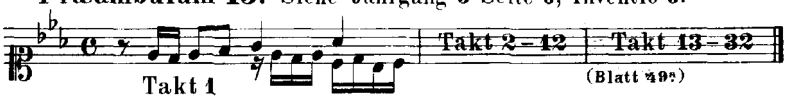
Præambulum 12. Siehe Jahrgang 3 Seite 7, Inventio 6.

43. 

In der linken Hand sind hier zwei Figuren abweichend: Takt 50 lautet |*e, e dis e, gis fis*|, Takt 58 - 60 |*dis, a gis a, dis cis dis, e dis* | *e A H* | *E*.

Blatt 48b, 49a Bach's eigene Handschrift.

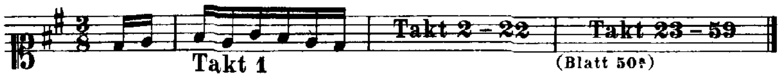
Præambulum 13. Siehe Jahrgang 3 Seite 6, Inventio 5.

44. 

Abweichend hier in der rechten Hand Takt 14 die ersten acht Noten: *c'' c''' h'' a'' h'' c''' a'' h''*; in der linken Hand Takt 18 ebenfalls die ersten acht Noten: *f f' e' d' e' f' d' e'*. Die Quadrate sind bei den betreffenden Noten überall wiederholt. Die Abweichung in der linken Hand findet sich auch im Berliner Manuscript.

Blatt 49b, 50a Bach's eigene Handschrift.

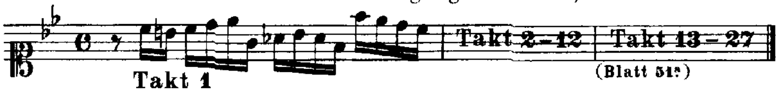
Præambulum 14. Siehe Jahrgang 3 Seite 3, Inventio 3.

45. 

Takt 28 ist hier in der rechten Hand die vierte Note ohne Zeichen, also als *g'* zu lesen. Im vorletzten Takt stehen im Bass zwei Achtel *A A* an Stelle der Viertelnote *A*.

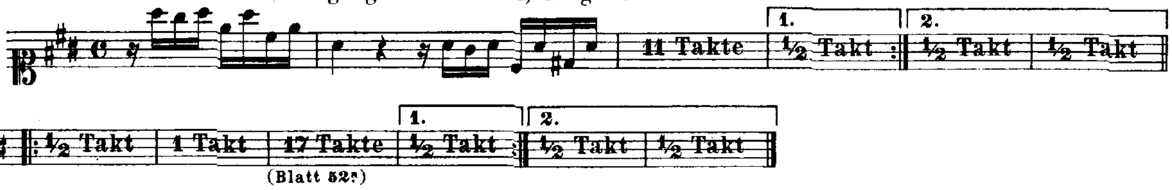
Blatt 50b, 51a Bach's eigene Handschrift, mit mancherlei Correcturen.

Præambulum 15. Siehe Jahrgang 3 Seite 2, Inventio 2.

46. 

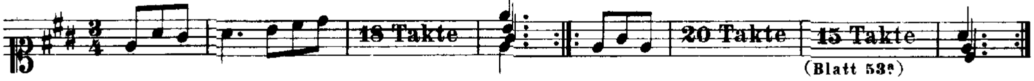
Blatt 51b, 52a

Allemande. Siehe Jahrgang 36 Seite 231, Fragment einer Suite.

47a. 

Blatt 52b, 53a

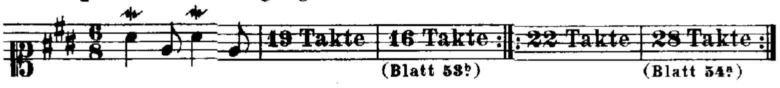
Courante. Siehe Jahrgang 36 Seite 232.

47b. 

Da Capo.

Blatt 53a, 53b, 54a

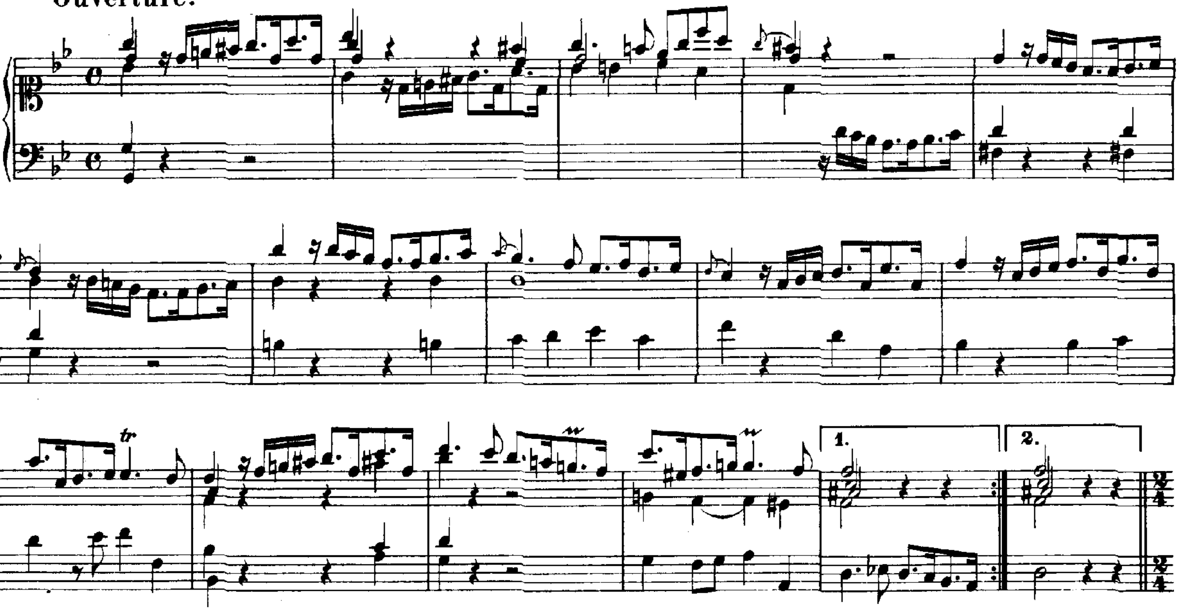
Giqve. Siehe Jahrgang 36 Seite 233.

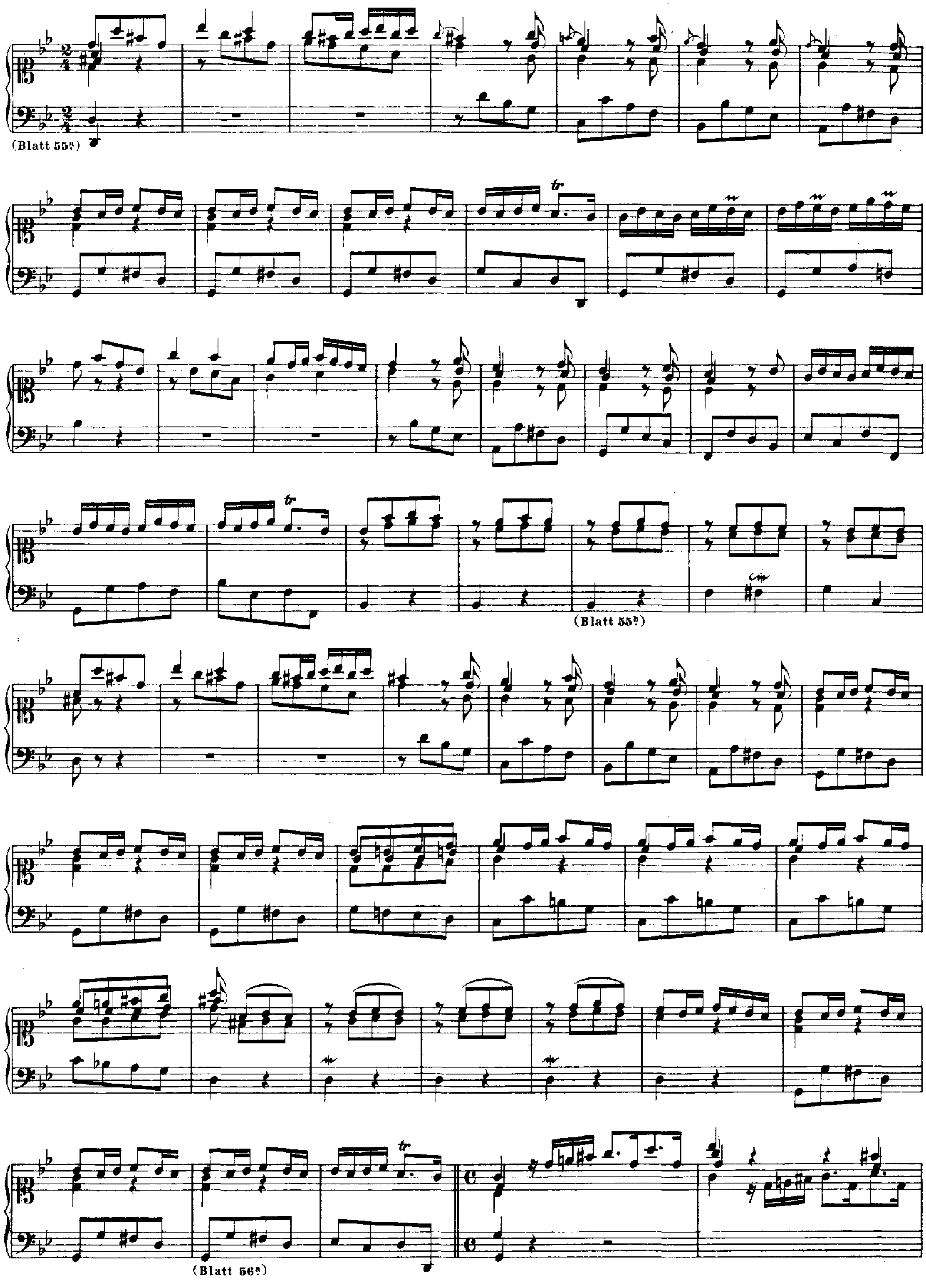
47c. 

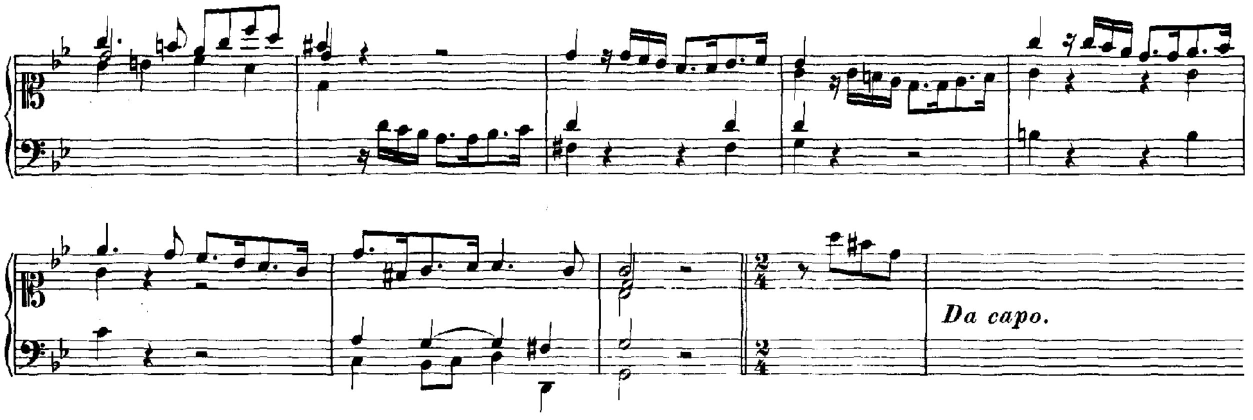
Blatt 54b, 55a, 55b, 56a

Partia di Signore Steltzeln.

Ouverture.

48a. 

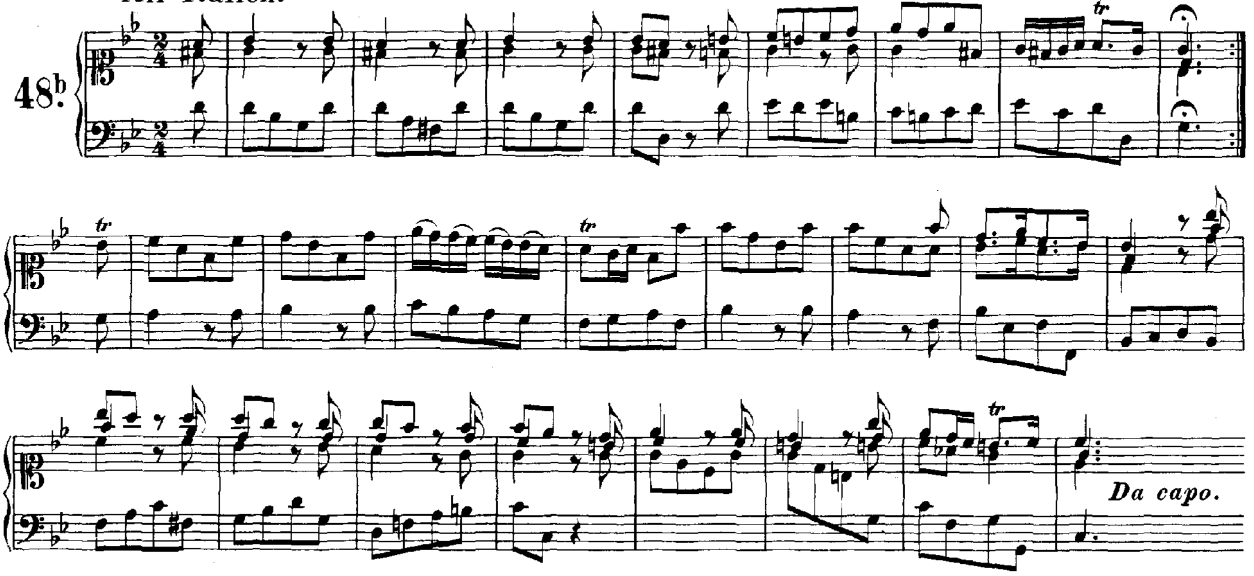

(Blatt 55a)
tr
(Blatt 55b)
(Blatt 56a)



Blatt 56b

Air Italien.

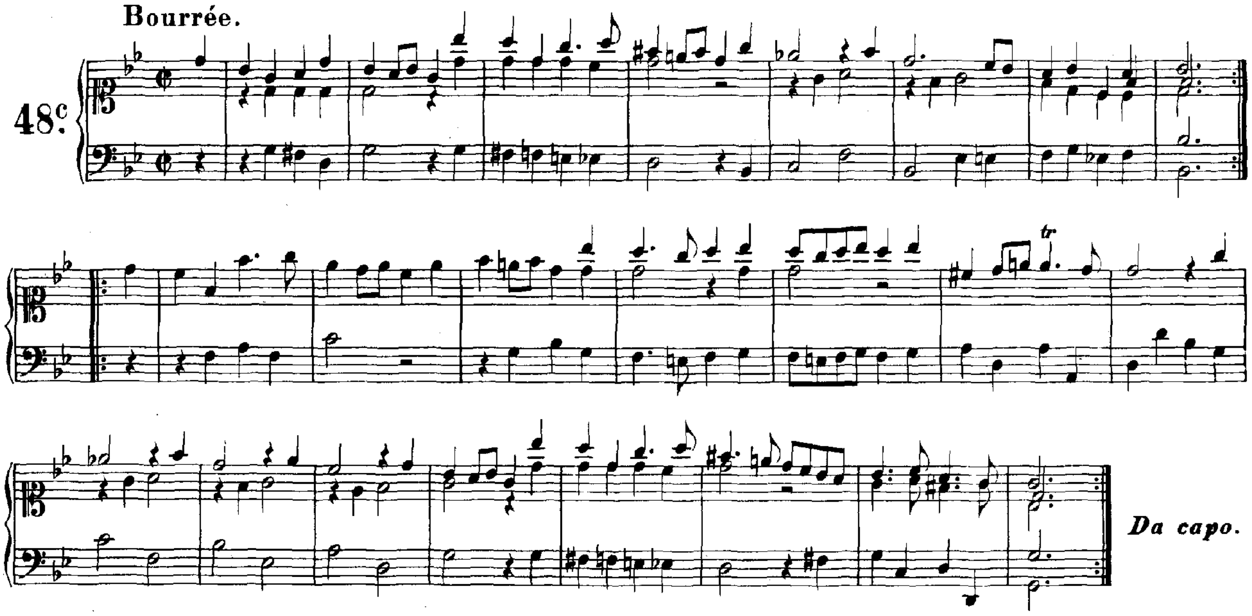
48b.



Blatt 57a

Bourrée.

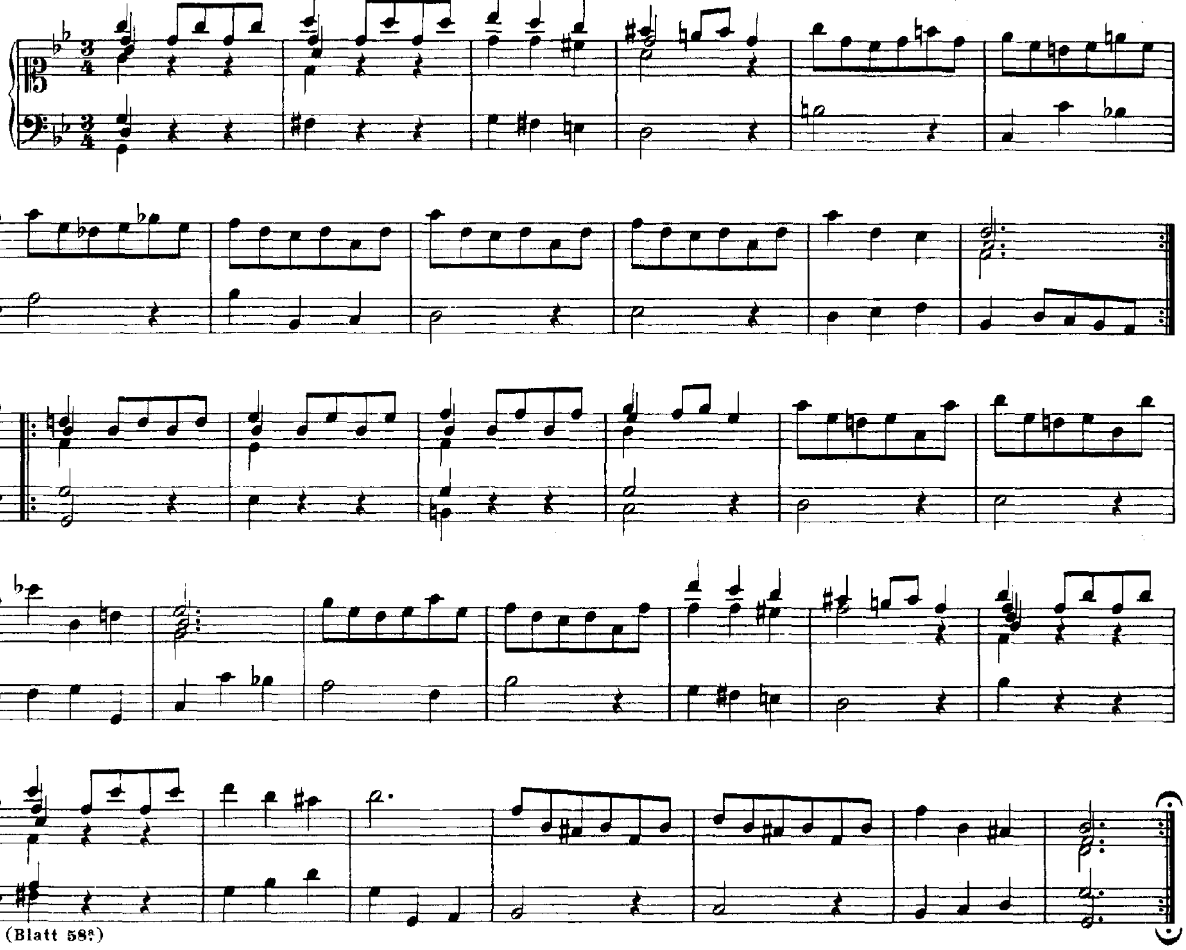
48c.



Blatt 57b, 58a

Menuet.

48d.

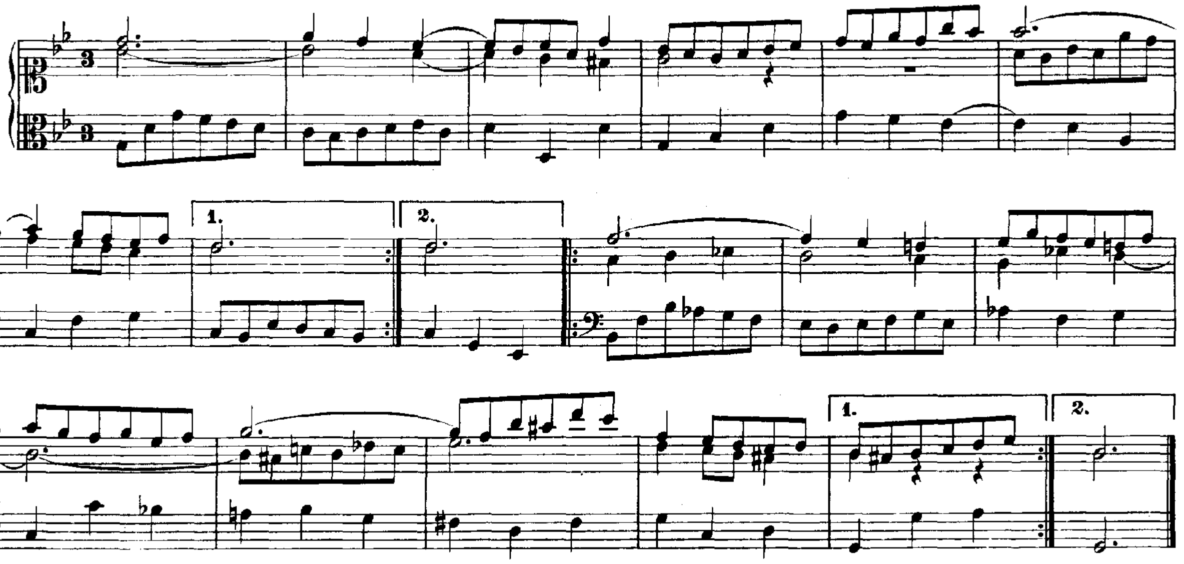


(Blatt 58a)

Blatt 58a

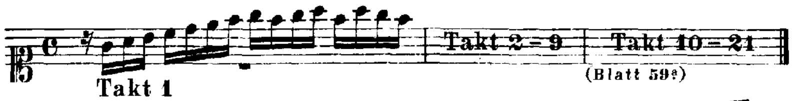
Menuet Trio di J. S. Bach (und von ihm eigenhändig in das Buch eingeschrieben; vergl. Jahrgang 36 Seite 126, Nr. 10 der zwölf kleinen Praeludien: „Trio zu einem Menuett von Stölzel“).

48e.

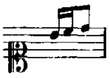
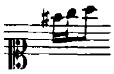


Blatt 58b, 59a Bach's Handschrift.

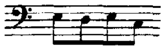
Fantasia 1. a 3. Siehe Jahrgang 3 Seite 19, Sinfonia 1.

49. 

Abweichungen:

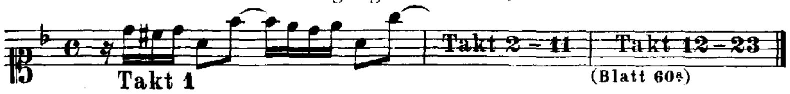
Rechte Hand, Takt 5 viertes Viertel: ; Takt 9 zweites Viertel: ;

Takt 13 viertes Viertel, Mittelstimme: *c″ e″ d″ c″*.

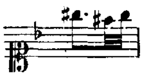
Linke Hand, Takt 18 achte Note: *H*; Takt 20 erste Hälfte: .

Blatt 59b, 60a Bach's Handschrift, mit mancherlei Correcturen und Undeutlichkeiten.

Fantasia 2. Siehe Jahrgang 3 Seite 23, Sinfonia 4.

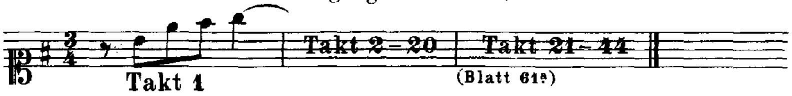
50. 

Abweichungen:

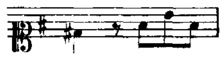
Takt 2 viertes Viertel, Oberstimme: ; Takt 19 gehört im letzten Viertel zur Mittelstimme ein ♮.

Blatt 60b, 61a Bach's Handschrift, mit mancherlei Undeutlichkeiten.

Fantasia 3. Siehe Jahrgang 3 Seite 28, Sinfonia 7.

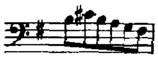
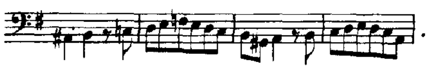
51. 

Abweichungen:

Takt 16 Mittelstimme: ;

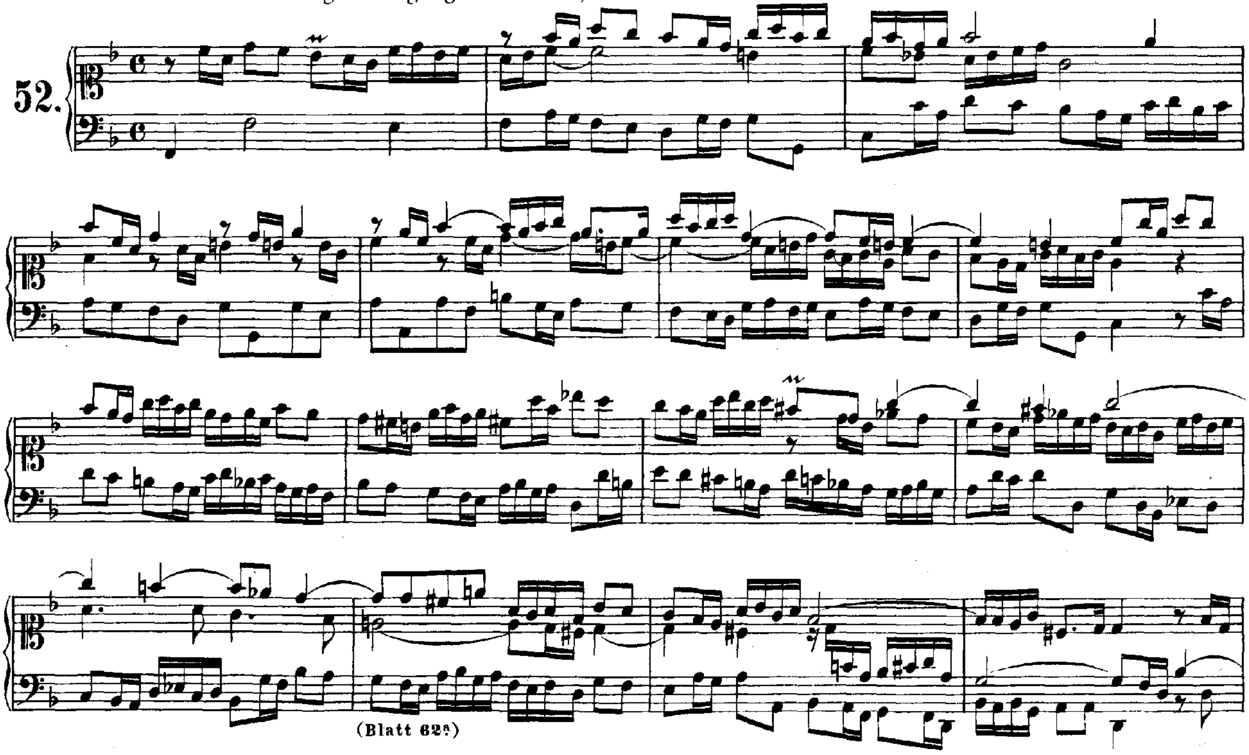
Takt 33 Oberstimme drittes Viertel (wichtig): : *es″*, entsprechend dem *f″* zwei Takte vorher;

Takt 39 Mittelstimme erstes Viertel: *fis′* (statt *fis′ c″*);

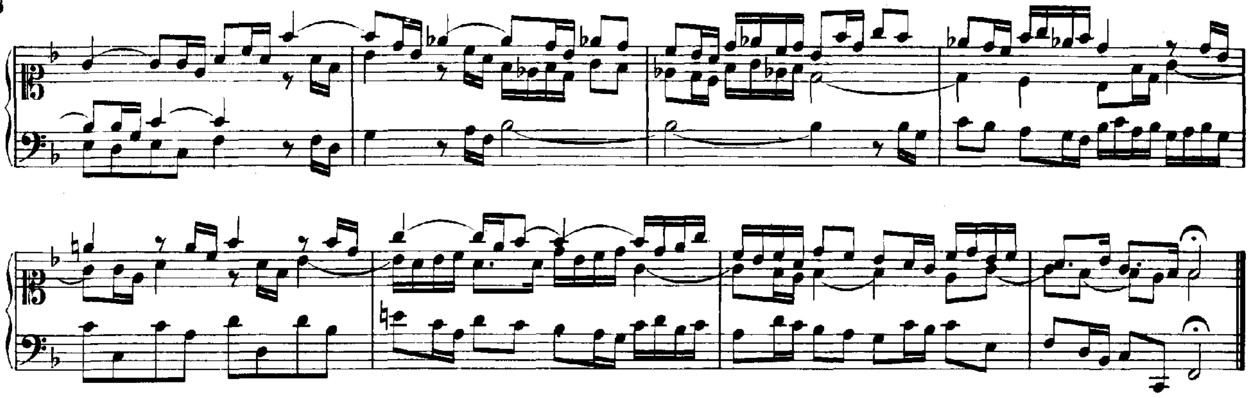
Takt 3 Bass: ; Takt 31–34 Bass: .

Blatt 61b, 62a Bach's Handschrift.

Fantasia 4. Vergl. Jahrgang 3 Seite 29, Sinfonia 8.

52. 

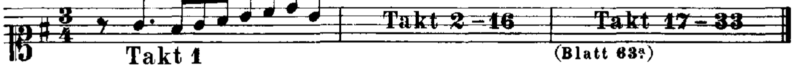
(Blatt 62a)

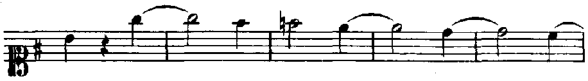


Hier weicht hauptsächlich die Bassstimme von der Lesart in Jahrgang 3 ab, weshalb das Stück vollständig mitgetheilt ist.

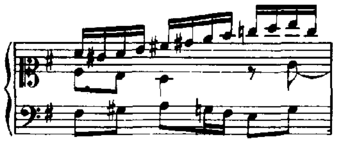
Blatt 62b, 63a Bach's Handschrift.

Fantasia 5. Siehe Jahrgang 3 Seite 32, Sinfonia 10.

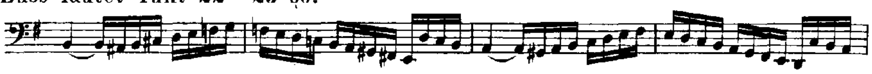
53. 

In der Oberstimme lauten hier die Takte 26 – 30 einfacher so: 

In der Mittelstimme ist Takt 5 die vorletzte Note *cis''* (nicht *c''*).

Takt 15 hat folgendes Aussehen:  .

Der Bass lautet Takt 22 – 25 so:

 .

Blatt 63b, 64a Bach's Handschrift.

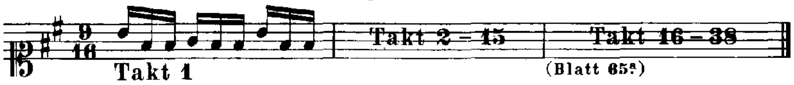
Fantasia 6. Siehe Jahrgang 3 Seite 38, Sinfonia 13.

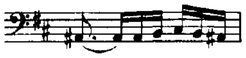
54.

Mit einigen unwesentlichen Abweichungen.

Blatt 64b, 65a Bach's Handschrift.

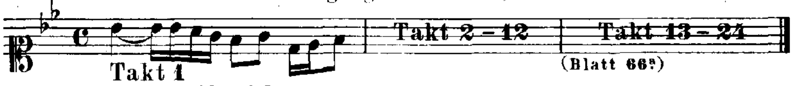
Fantasia 7. Siehe Jahrgang 3 Seite 41, Sinfonia 15.

55. 

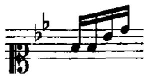
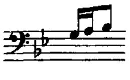
Drei Abweichungen im Bass: Takt 15 steht als erste Note *A* (nicht *Cis*); Takt 18 steht *H* (nicht *e*); Takt 29 lautet so:  .

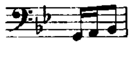
Blatt 65b, 66a Bach's Handschrift, mit Correcturen und Undeutlichkeiten.

Fantasia 8. Siehe Jahrgang 3 Seite 40, Sinfonia 14.

56. 

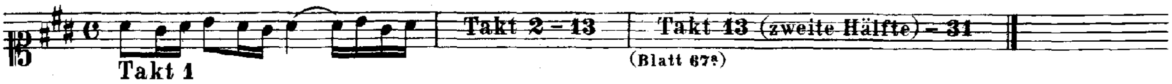
Abweichungen:

Die Oberstimme hat im dritten Viertel Takt 21:  ; die Mittelstimme hat im dritten Viertel Takt 19 (sehr deutlich):  ;

der Bass hat im vierten Viertel Takt 5:  (nicht *As*), während unmittelbar darauf die Mittelstimme *as* nimmt.

Blatt 66b, 67a Bach's Handschrift, meist deutlich.

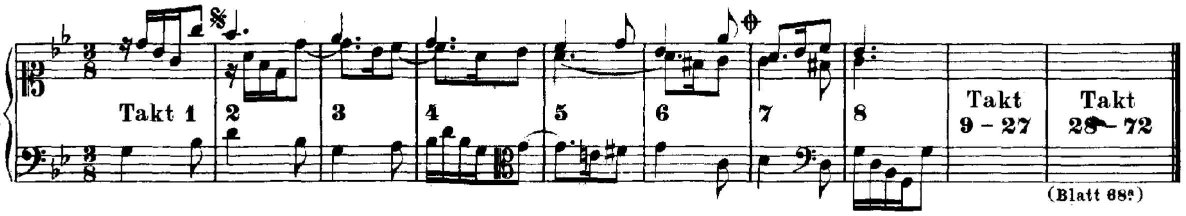
Fantasia 9. Siehe Jahrgang 3 Seite 36, Sinfonia 12.

57. 

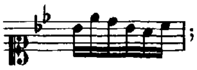
In der ersten Hälfte Takt 13 hat die Mittelstimme eine halbe Note *eis'*, womit der Terzengang ausfällt; im Bass lautet das vierte Viertel Takt 8 *fis* (als Viertelnote statt der beiden Achtel *fis h*).

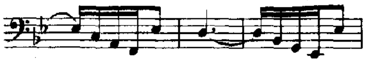
Blatt 67b, 68a Bach's Handschrift, meist deutlich.

Fantasia 10. Siehe Jahrgang 3 Seite 34, Sinfonia 11.

58. 

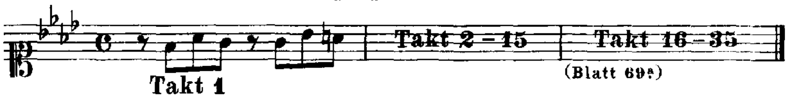
Auf die fünf zwischen den Zeichen befindlichen Takte verweist das Manuscript am Schluss wegen Raummangels nur durch die Wiederholung dieser Zeichen. Jahrgang 3 zeigt den Bass am Anfang verändert, wie auch die oberen beiden Stimmen in Takt 6. Ferner ist hier die Oberstimme in Takt 47 so:

; in Takt 51 giebt sie die letzte Note als *a'* (nicht *as'*), in Takt 54 die fünfte Note als *es'* (nicht *e'*).

Der Bass hat die Takte 50 – 52 so: .

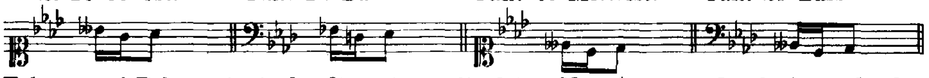
Blatt 68b, 69a Bach's Handschrift, stellenweise sehr undeutlich.

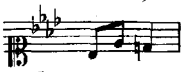
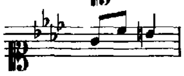
Fantasia 11. Siehe Jahrgang 3 Seite 30, Sinfonia 9.

59. 

Hier ist die Orthographie richtiger als in Jahrgang 3:

Takt 12 Oberst. Takt 14 Bass Takt 25 Mittelst. Takt 27 Bass

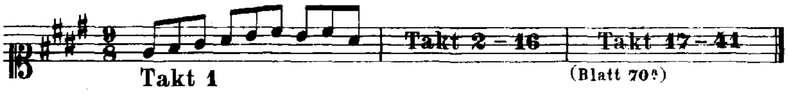


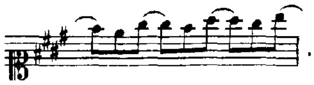
Takt 13 und Takt 26 ist in der Oberstimme die dritte Note (wohl aus Versehen) ohne Zeichen; Takt 14 lautet in der zweiten Takthälfte die Mittelstimme: , ähnlich Takt 19 in der zweiten Takthälfte die Oberstimme: .

Takt 20 hat als zweite Note im Bass zuerst das tiefe *C* gestanden, wie es in Jahrg. 3 steht, ist dann aber mit der Note *G* überschrieben worden, die so als endgültig anzusehen sein dürfte.

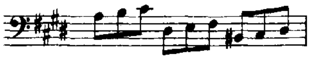
Blatt 69b, 70a Bach's Handschrift, deutlich.

Fantasia 12. Siehe Jahrgang 3 Seite 26, Sinfonia 6.

60. 

Takt 38 ist hier die Oberstimme einfacher gestaltet: .

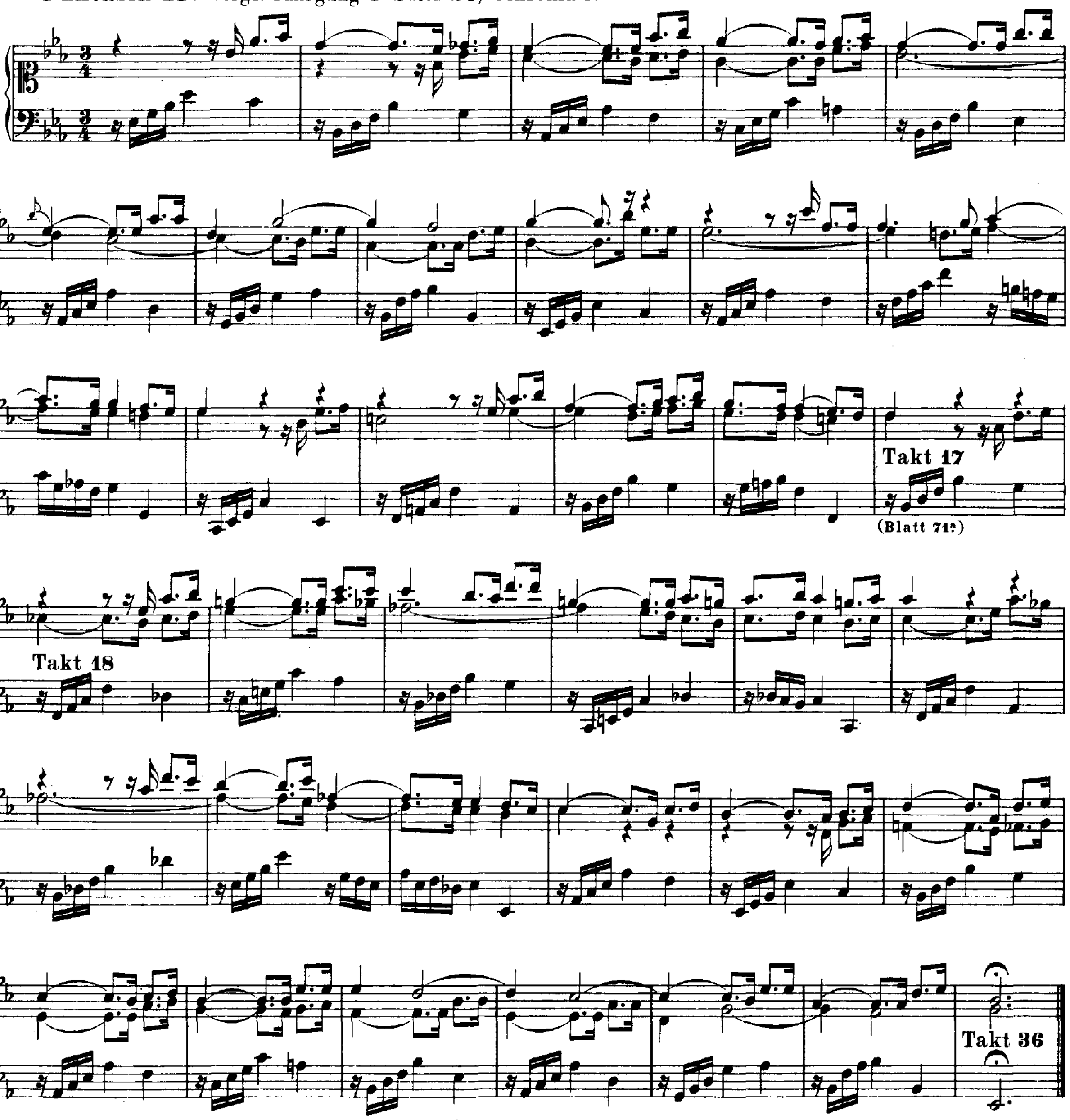
Takt 15 hat der Bass als letzte Note *Eis*;

Takt 22 weicht der Bass ab wie folgt: .

Blatt 70b, 71a Bach's Handschrift, mit einigen Correcturen.

Fantasia 13. Vergl. Jahrgang 3 Seite 24, Sinfonia 5.

61.

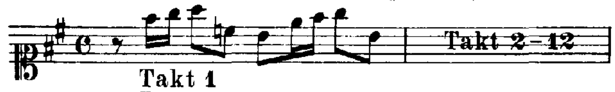


An Stelle der Takte 17 und 18 stehen in Jahrgang 3 vier Takte, erst von Takt 19 an gehen beide Lesarten wieder, wie vorher, parallel mit einander; die Lesart in Jahrgang 3 umfasst also 38 Takte. Ausser dieser Erweiterung weist dieselbe so absonderlich viele (wahrscheinlich von unberufener Hand hinzugefügte) Verzierungen auf, dass es erforderlich schien, den ganzen Satz in seiner Einfachheit hier wiederzugeben: die einzige Verzierung, die er hier hat, zeigt sich in Takt 6.

Blatt 71b Bach's Handschrift, mit Correcturen.

Fantasia 14. Siehe Jahrgang 3 Seite 22, Sinfonia 3.

62.



; die Fortsetzung fehlt, denn hier endet das Buch. Nach Jahrgang 3 folgen noch 13 Takte.

Zwei Abweichungen sind noch zu verzeichnen: Takt 4 ist die letzte Note im Bass *gis* (ausdrücklich mit ♯); Takt 9 ist das dritte Viertel der Mittelstimme nicht eine Viertelnote *fis'*, sondern zwei Achtelnoten *fis' fis*, von denen das letztere in die Basszeile hinunter steigt über das *a* des Basses hinweg.

Anhang.

I. Zu dem Violinconcert in A moll.

II. Zu der Cantate № 188 „Ich habe meine Zuversicht."

III. Zu dem Wohltemperirten Clavier, Theil I, Theil II.

ANHANG.

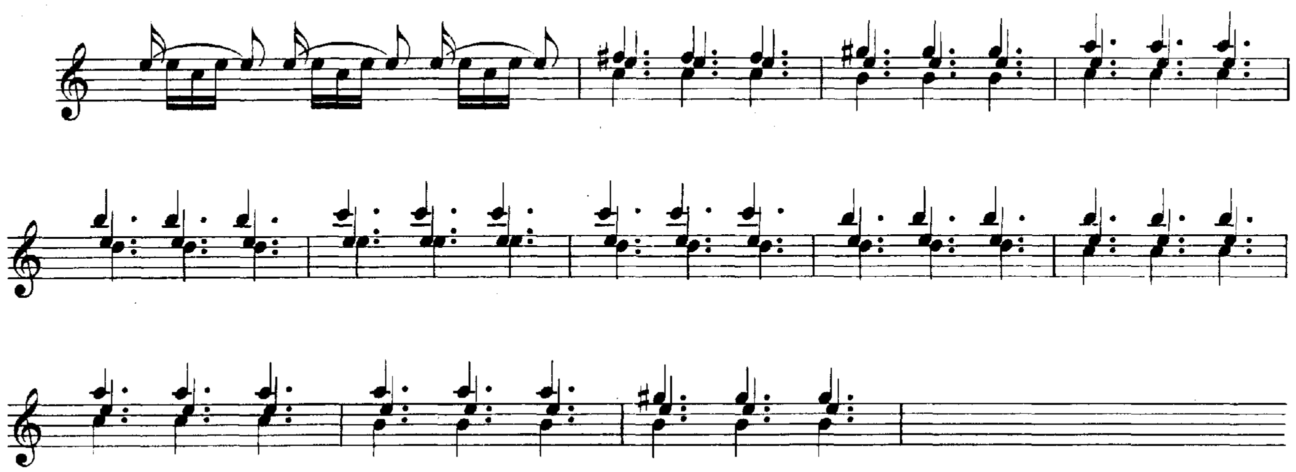
I.

Zum Violinconcert in Amoll

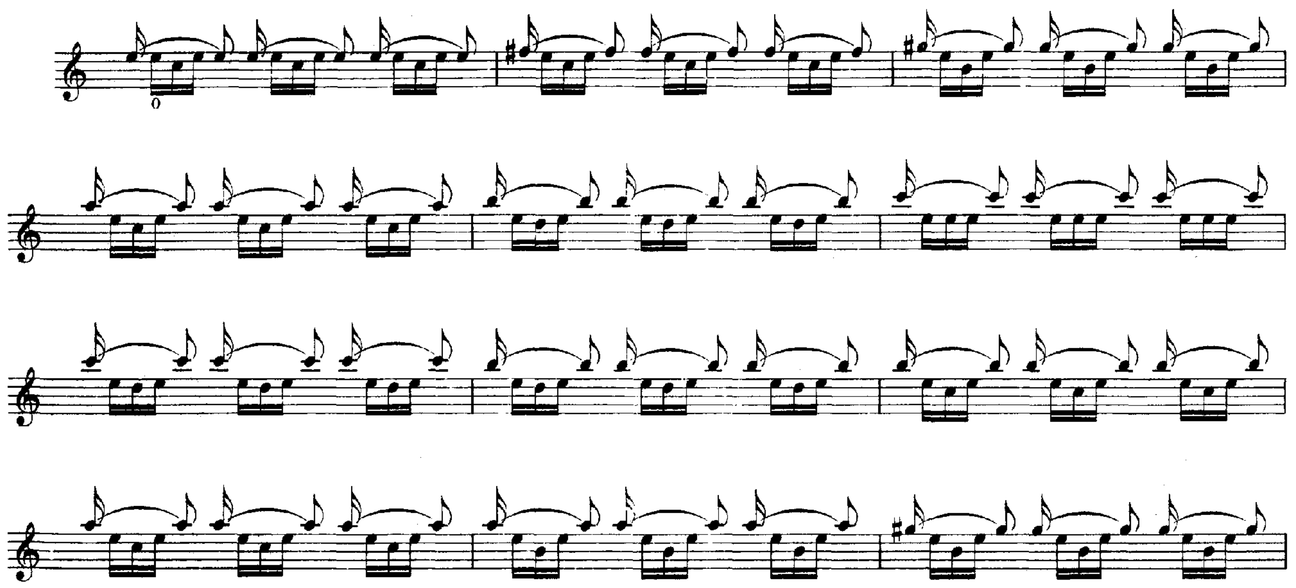
Jahrgang XXI[1] Seite 17,

Takt 5-16 nach dem Autograph der Principalstimme

in der Königlichen Bibliothek in Berlin.



In dieser Weise hätten die Takte dem Original getreu, wie die für die Redaction gültigen Regeln erforderten, in den Notentext aufgenommen werden sollen. Der Herausgeber W. Rust hat die Notirung Bach's in dem Vorwort nur angedeutet und in den Text die Arpeggien nach Ferdinand David's Ausführungsweise eingesetzt. In der von Rust citirten Ausgabe des Concertes bei C. F. Peters giebt die Partitur die Lesart genau nach dem Original wieder, die Principalstimme dagegen die Arpeggio's in folgender Ausführung von S. W. Dehn:



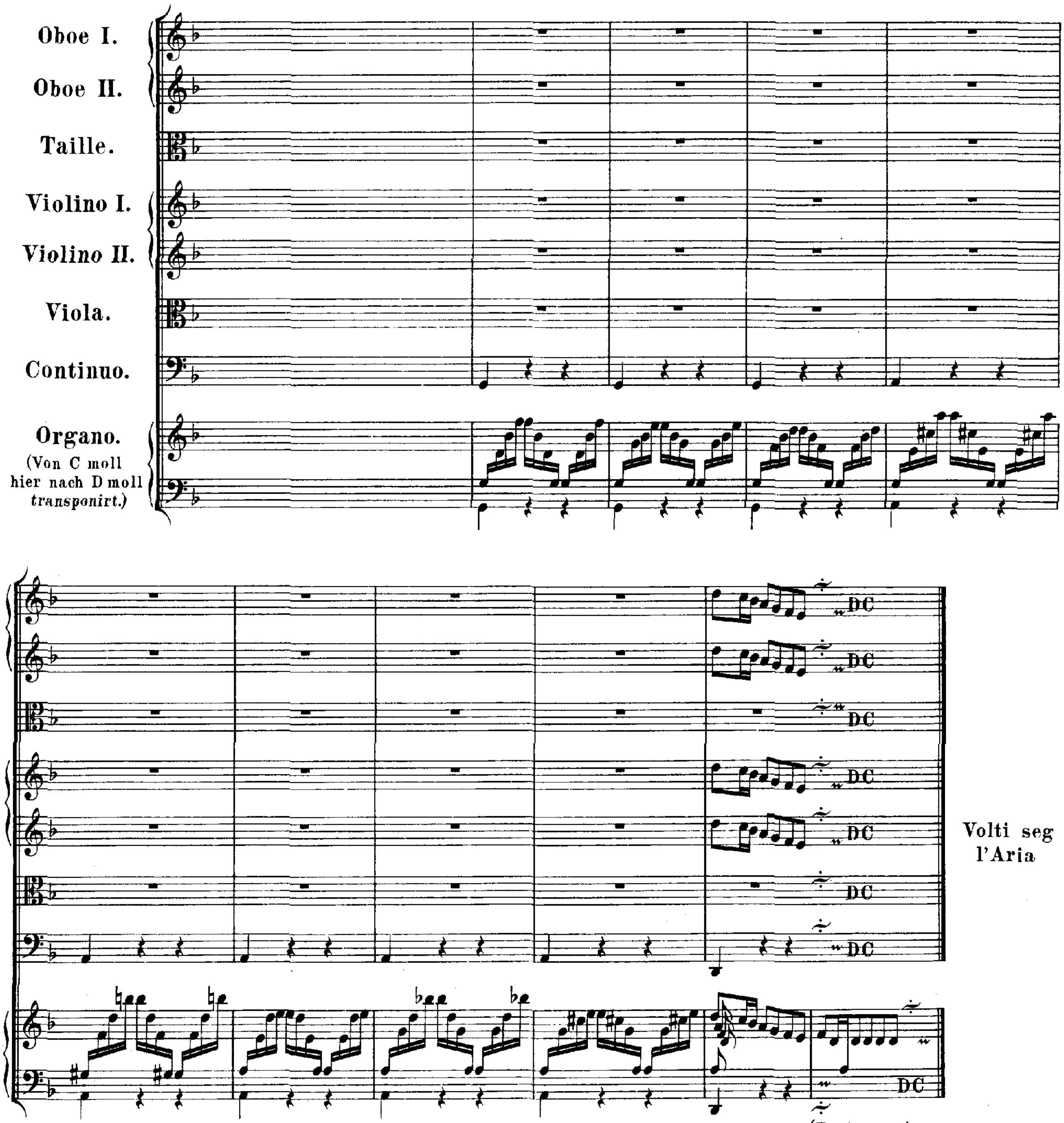
II.

Zur Cantate Nr. 188

„Ich habe meine Zuversicht"

Jahrgang 37 Seite 195 ff.

(Vergleiche Jahrgang 17 Seite 298 ff. und Jahrgang 30 Seite 125 ff.)



(Fortgang im Jahrgang 17 Seite 298 Takt 2.)

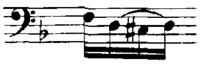
III.

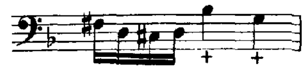
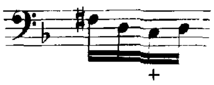
Das Wohltemperirte Clavier.

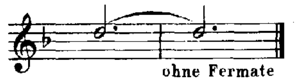
ERSTER THEIL.

Nach dem Züricher Autograph.

Fuga 6 (D moll). *Jahrgang 14 Seite 24.*

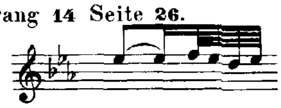
Takt 2, Bogen: Takt 7, Bogen: 

Takt 35, Bass:  Takt 40, Bass erstes Viertel: 

Takt 43 zu 44, Oberstimme mit Bindung: 

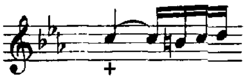
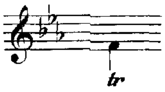
Schreibversehen: Takt 31, Oberstimme zweites Viertel: *d″ b′ a′ b′*.

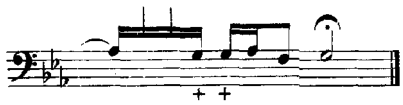
Praeludium 7 (Es dur). Jahrgang 14 Seite 26.

Takt 9, Oberstimme drittes Viertel:  Takt 24 zu 25, Bindung im Bass:

Lücken: Takt 3 fehlt der Bass; Takt 30 fehlt zweites Viertel *g′* im Alt; Takt 38 fehlt zweites Viertel *e′* in der Oberstimme und drittes Viertel *f* im Tenor; Takt 49 fehlt zweites Viertel *f* im Tenor.

Fuga 7 (Es dur). Jahrgang 14 Seite 30.

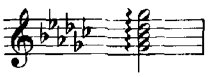
Takt 21, Oberstimme erste Hälfte:  Takt 35, Mittelstimme zweites Viertel mit Triller: 

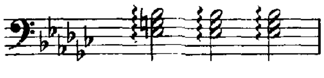
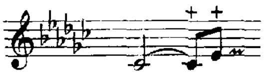
Takt 37, Tenor ohne Bogen von *g* zu *g*: 

Schreibversehen: Takt 4, letzte Note in der Mittelstimme: *es′* (statt *f′*); Takt 7, Oberstimme in der zweiten Takthälfte: *b″* als Viertelnote; Takt 10, Bass elfte Note: *g* (statt *f*).
Lücken: Die Quadrate fehlen Takt 5 zur zweiten Note unten; Takt 17 zur siebenten Note oben; Takt 25 zur dritten Note im Bass.

Praeludium 8 (Es moll). Jahrgang 14 Seite 32.

Die beiden Doppelterniedrigungen in Takt 26 sind durch ein einfaches ♭ (das zur Vorzeichnung hinzuzurechnen ist) kenntlich gemacht.

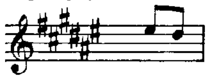
Takt 4, drittes Taktdrittel oben: ; eine fremde Hand hat die letzte Note unten von *es* nach *des* abgeändert.

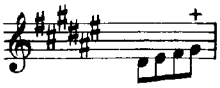
Takt 37, Bass ohne *des′*:  Takt 38, oben: 

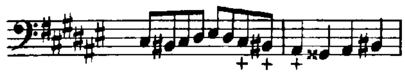
Schreibversehen: Takt 29 steht oben ♯ zum ersten *g′* (statt ♮); Takt 38 ist oben im letzten Taktdrittel das erste *ces″* als Viertelnote geschrieben.
Lücken: Takt 10 fehlt oben zum letzten Taktdrittel der Accord (ist jedoch von fremder Hand mit *b′-es″-ges″-b″* wie ebenvorher hinzugefügt worden); Takt 11 fehlt unten im zweiten Taktdrittel das ♮ zu *c′*, ebenso Takt 12 oben zur zweiten Note *c″*; Takt 15 fehlt im letzten Taktdrittel die halbe Note *c′*; Takt 23 fehlt die erste Bassnote *As* (ist von fremder Hand mit *as* ergänzt worden).

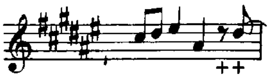
Fuga 8 (Dis moll). Jahrgang 14 Seite 34.

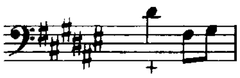
Statt Doppelkreuz durchgängig nur einfaches ♯, Auflösung nur durch ♮.

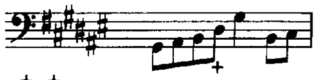
Takt 11, viertes Taktviertel oben zwei Achtel: 

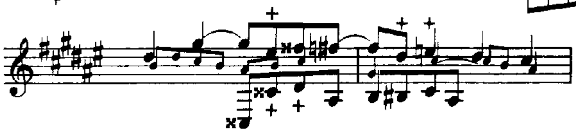
Takt 17, letzte Note in der Mittelstimme *gis'*: 

Takt 20 und 21, Bass: 

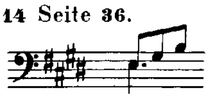
Takt 21, Oberstimme (wichtig): 

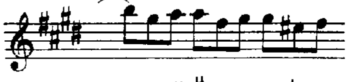
Takt 41, Bass zweite Takthälfte: 

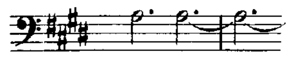
Takt 48, Bass: 

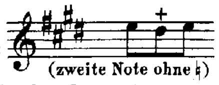
Takt 73 und 74, Ober- und Unterstimme: 

Praeludium 9 (E dur). Jahrgang 14 Seite 36.

Takt 3, Bass zu Anfang: 

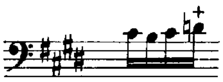
Takt 10, Oberstimme ohne Bogen: 

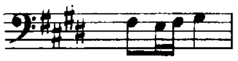
Takt 15 zu 16, Bass: 

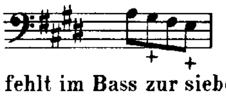
Takt 16, Oberstimme zu Anfang *e'' dis'' e''*: 

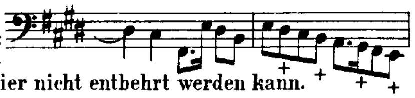
Lücken: Die Quadrate fehlen Takt 7 und Takt 21 zur dritten und fünften Note in der Oberstimme.

Fuga 9 (E dur). Jahrgang 14 Seite 37.

Takt 6, Bass drittes Taktviertel: 

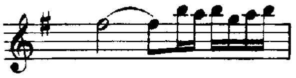
Takt 16, Bass zweite Takthälfte: 

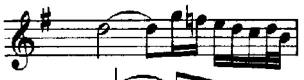
Takt 24, Bass zweite Takthälfte: 

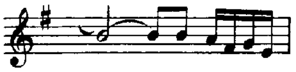
Takt 26 und 27, Bass: 

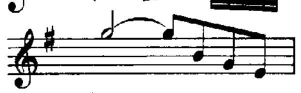
Lücke: Takt 13 fehlt im Bass zur siebenten Note das ×, das hier nicht entbehrt werden kann.

Praeludium 10 (E moll). Jahrgang 14 Seite 38.

Takt 5, Oberstimme: 

Takt 7, Oberstimme: 

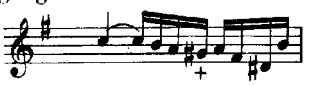
Takt 9, Oberstimme: 

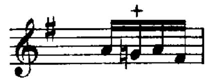
Takt 11, Oberstimme: 

Schreibversehen: Takt 13 ist der Accord zu Anfang *a'-c''-e''* (statt *g'-c''-e''*); Takt 16 besteht die Oberstimme in der ersten Takthälfte aus einer halben Note *c''*, das dann an's dritte Taktviertel, wie im darauf folgenden Takt, angebunden ist (jedoch hat anfänglich statt der halben Note auch hier eine Viertelnote *c''* gestanden); Takt 19 steht in der Oberstimme als dritte Note fälschlich *e''* (statt *fis''*).

Im Schlussaccord *g* (nicht *gis*).

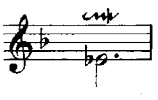
Fuga 10 (E moll). Jahrgang 14 Seite 40.

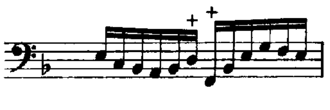
Takt 21, oben: 

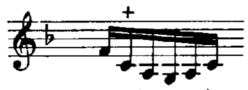
Takt 40, drittes Taktviertel oben: 

Lücke: Takt 26 fehlt oben im zweiten Taktviertel das ♭ zu *h''*.

Praeludium 11 (F dur). Jahrgang 14 Seite 42.

Takt 13, Mittelstimme, Verzierung zu *es'*: 

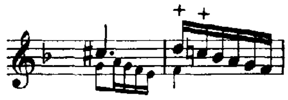
Takt 17, Bass zweite Takthälfte: 

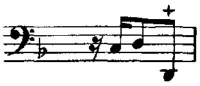
Takt 18, Oberstimme dritte Sechzehntelgruppe: 

Schreibversehen: Takt 2, dritte Note im Bass *a* (statt *b*); Takt 13, letzte Sechzehntelgruppe im Bass *F Ȧ ċ a g f* (statt *F c f a g f*); Takt 17, im Notenbeispiel oben ist *d* als Versehen für *e* zu nehmen, wogegen das darauf folgende *F* (statt *G*) Geltung beanspruchen kann.

Lücke: Takt 17 oben fehlt der Bogen von *d''* zu *d''*.

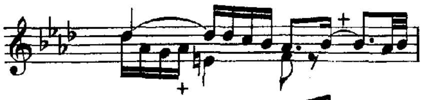
Fuga 11 (F dur). Jahrgang 14 Seite 43.

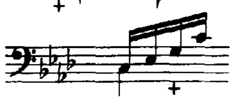
Takt 41 und 42, oben kein Bogen, sondern so: 

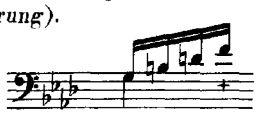
Takt 55, Bass: 

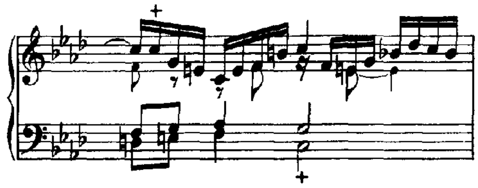
Lücke: Takt 53 fehlt im Bass das ♭ zu *e*, der Ton muss *es* sein.

Praeludium 12 (F moll). Jahrgang 14 Seite 44.

Takt 2, oben:  (die vierte Note *as'* ein Versehen für *b'*; vom dritten zum vierten Viertel ein Bogen, die drittletzte *Note ohne Verzierung*).

Takt 7, unten erstes Taktviertel: 

Takt 10, unten drittes Taktviertel: 

Takt 14:  (oben die zweite Note *c''* statt *b'*; im Alt fehlt zu Anfang das *f'* mit den folgenden beiden Achtelpausen, sowie das vierte Viertel *e'* mit dem anschliessenden Bogen; unten im Bass zweite Takthälfte eine halbe Note *c*).

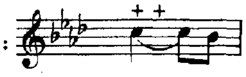
Schreibversehen: Takt 2, vierte Note im Alt *as'* (statt *b'*) (s. oben).

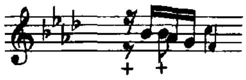
Lücken: Takt 9 fehlt im Bass der Bogen von *As* zu *As*; Takt 13 fehlt im Bass das vierte Viertel *c*; Takt 14 fehlt im Alt das erste Achtel *f'* und das vierte Viertel *e'* (s. oben); Takt 15 fehlt der Tenor im ersten und vierten Taktviertel; Takt 16 fehlt im Alt die ganze erste Takthälfte; Takt 21 fehlt im Bass beim zweiten Taktviertel das ♮ zu *d*.

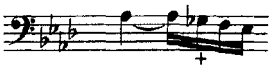
Im Schlussaccord *as* (nicht *a*).

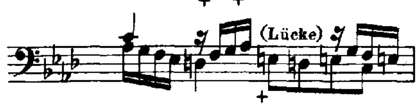
Fuga 12 (F moll). Jahrgang 14 Seite 46.

Takt 13, Tenor zweite Takthälfte:

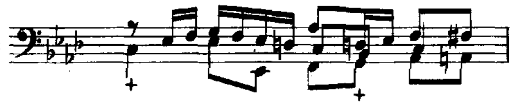
Takt 27, Alt zweite Takthälfte: 

Takt 29, zweites Taktviertel oben: 

Takt 32, Bass erste Takthälfte: 

Takt 36, Bass und Tenor: 

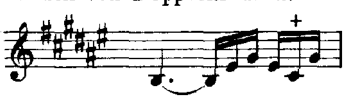
Takt 44, Sopran:

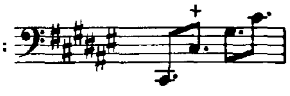
Takt 46, unten: 

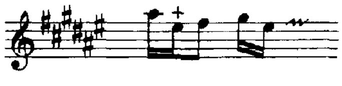
Lücken: Es fehlen die Quadrate: Takt 5 zu *d* im Bass; Takt 19 zum ersten *d''* im Sopran; Takt 28 zu *H* im Bass (Thema); Takt 49 zur halben Note *d''* im Sopran. Ferner fehlt Takt 47 im ersten Achtel unten die Note *d* samt ♮.

Praeludium 13 (Fis dur). Jahrgang 14 Seite 48.

Ohne Gebrauch von Doppelkreuzen.

Takt 26, oben: 

Takt 28, Bass (wichtig): 

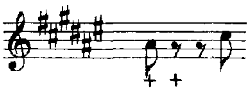
Takt 29, oben erste Takthälfte: 

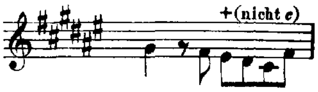
Schreibversehen: Die Taktvorzeichnung ist 12/8. Takt 5 war oben bei der fünften Note anfänglich ein ♮ (*h'*), welches eine andere Hand in ♯ (*his'*) abgeändert hat.

Lücke: Takt 28 fehlte oben das ♮ zur dritten Note (*d''*), eine andere Hand hat es zugesetzt.

Fuga 13 (Fis dur). Jahrgang 14 Seite 48.

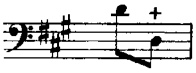
Ohne Gebrauch von Doppelkreuzen.

Takt 18, Mittelstimme erste Takthälfte: 

Takt 29, Mittelstimme: 

Lücken (von fremder Hand ausgefüllt): Takt 22 fehlten in der Mittelstimme die letzten beiden Achtel *dis'' cisis''*, den Bogen zum siebenten Achtel hat die fremde Hand nicht mit hinzugefügt; Takt 28 war die vorletzte Note in der Mittelstimme, Takt 29 die erste Note in der Oberstimme ohne ♮ geblieben.

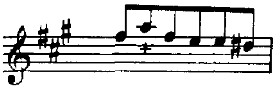
Praeludium 14 (Fis moll). Jahrgang 14 Seite 50.

Takt 16, Bass viertes Taktviertel: 

Fuga 14 (Fis moll). Jahrgang 14 Seite 50.

Ohne Gebrauch von Doppelkreuzen.

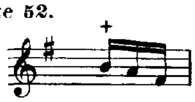
Takt 21, Alt:

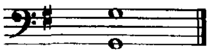
Takt 29, Oberstimme zweite Takthälfte: 

Schreibversehen: Takt 34 lauten die beiden letzten Noten in der Oberstimme *a' gis'* (statt *h' a'*).

Lücken: Takt 5 fehlt oben bei der dritten Note das ♯ (*eis'* wird durch das Thema bedingt); Takt 26 fehlt in der Mittelstimme der Bogen von *gis'* zu *gis'*; Takt 33 fehlt im Alt zur letzten Note das ♯, auf welches sich bei der zweiten Note im nächsten Takte ein ♮ zurückbezieht (*a'* gegen *ais'* vorher).

Praeludium 15 (G dur). Jahrgang 14 Seite 52.

Takt 8, letzte Notengruppe oben: 

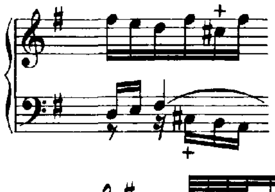
Schlusstakt, unten: 

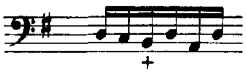
Schreibversehen: Takt 7 sind die Notengruppen 5 und 6 im Bass zweimal geschrieben; Takt 13 lautet die fünfte Notengruppe im Bass *H d g*, wodurch der Fluss gestört wird (s. Takt 14).

Fuga 15 (G dur). Jahrgang 14 Seite 54.

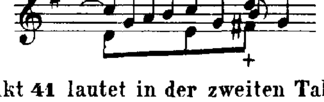
Takt 13, Oberstimme:

Takt 55, Bass erste Takthälfte:

Takt 67, erste Takthälfte: 

Takt 81, Bass erste Takthälfte: 

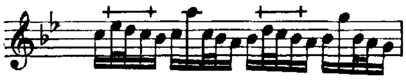
Takt 82, Mittelstimme:

Takt 85, oben erste Takthälfte: 

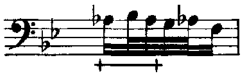
Schreibversehen: Takt 41 lautet in der zweiten Takthälfte die Oberstimme *fis'' g'' fis'' e'' d''* (statt *fis'' a'' g'' fis'' e''*, wie das Thema bedingt); Takt 80 hat der Bass in der zweiten Takthälfte *cis g H g A g* (statt *cis a H a A a*).

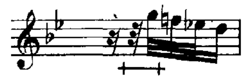
Lücke: Takt 81 fehlt in der Oberstimme zur letzten Note das ♭ (*h''* wäre hier nicht annehmbar).

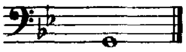
Praeludium 16 (G moll). Jahrgang 14 Seite 57.

Takt 5, Oberstimme: 

Takt 6, oben letzte Notengruppe:

Takt 8, unten letzte Notengruppe: 

Takt 15, oben letztes Taktviertel: 

Schlusstakt, unten tiefste Note:  (Mit 𝄐 auf dem letzten *h*.)

Fuga 16 (G moll). Jahrgang 14 Seite 58.

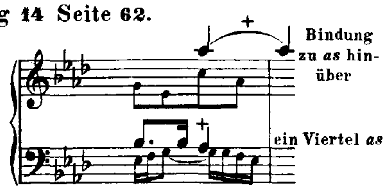
Takt 29, oben drittes Taktviertel:

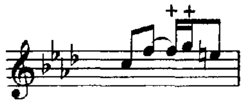
Lücke: Zur ersten Note der Mittelstimme fehlt in Takt 21 das ♭ (nur *as'* entspricht dem *es''* in Takt 6).

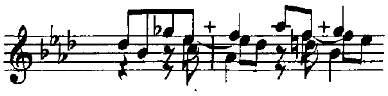
Praeludium 17 (As dur). Jahrgang 14 Seite 60.

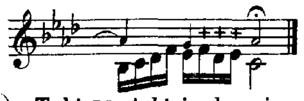
Lücken: Takt 16 fehlt oben zur sechsten Note das ♮; Takt 36 fehlt oben die Viertelnote *f'* (entsprechend dem *es'* Takt 38).

Fuga 17 (As dur). Jahrgang 14 Seite 62.

Takt 6, zweite Takthälfte: 

Takt 13, Oberstimme zweite Takthälfte: 

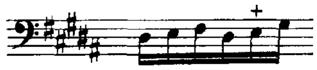
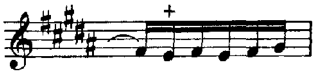
Takt 30 und 31, oben Bindungen: 

Takt 35, Alt: 

Schreibversehen: Takt 6 steht als vierte Note im Bass *c* (statt *des*); Takt 31 steht in der vierten Notengruppe des Basses das ♮ zur dritten statt zur zweiten Note (muss *f e d c* sein).
Lücke: Takt 24 fehlt im Bass das ♭ zur elften Note (muss *ges'* sein).

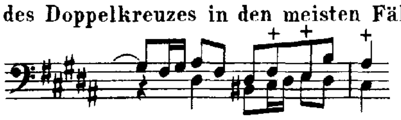
Praeludium 18 (Gis moll). Jahrgang 14 Seite 64.

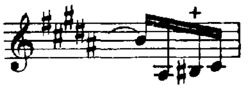
Ohne Gebrauch von Doppelkreuzen.

Takt 7, weder oben noch unten *eis* (unten erste Takthälfte):  (oben): 

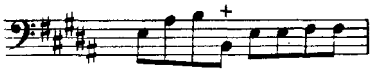
Fuga 18 (Gis moll). Jahrgang 14 Seite 64.

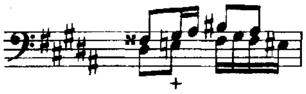
Gebrauch des Doppelkreuzes in den meisten Fällen.

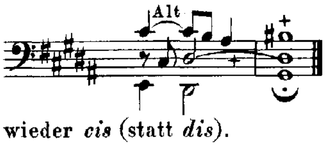
Takt 7, Tenor und Bass: 

Takt 25, Alt im vierten Taktviertel: 

Takt 26, Tenor:

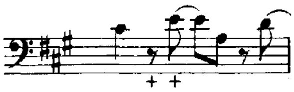
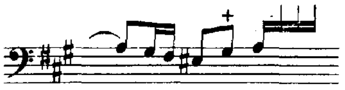
Takt 27, Bass: 

Takt 32, unten zweite Takthälfte: 

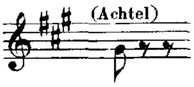
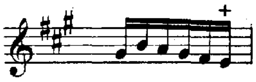
Takt 40 zu 41, Bindung: 

Schreibversehen: Takt 15 steht als zweite Note im Basssystem wieder *cis* (statt *dis*).

Praeludium 19 (A dur). Jahrgang 14 Seite 66.

Takt 9, Bass: 
Takt 14, Mittelstimme: 

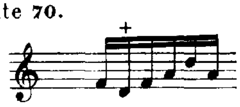
Fuga 19 (A dur). Jahrgang 14 Seite 68.

Takt 21, Mittelstimme erste Note: 
Takt 40, oben dritte Notengruppe: 

Schreibversehen: Takt 29 steht als fünfte Note in der Unterstimme *cis'* (statt *e'* wie in Takt 50 oben); Takt 43 steht als fünfte Note in der Mittelstimme *gis'* (statt *a'* wie das Thema fordert); Takt 50 steht als sechste Note in der Oberstimme *cis''* (statt *a'* wie in Takt 29 unten).

Zu Takt 51 und Takt 53 ist zu bemerken, dass dort *fis'* wie in der Variante, hier *gis* (vierte Note in der Mittelstimme) wie im Texte steht.

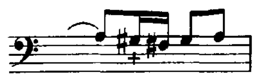
Praeludium 20. (A moll). Jahrgang 14 Seite 70.

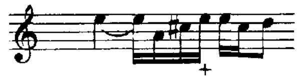
Takt 20, oben zweites Taktdrittel: 

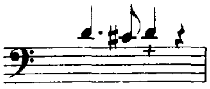
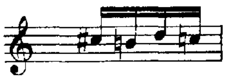
Schreibversehen: Takt 1 lautet unten die letzte Note *A* (statt *c*); Takt 27 lautet oben das zweite Taktdrittel *f'' e''* {*d''* / *h'*} (statt *f'' d'' h'*).

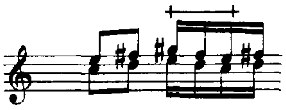
Lücken: *Takt 5, 6 und 7 fehlen oben die Bogen*; Takt 22 fehlt das dritte, Takt 23 das erste und zweite Taktdrittel, so dass dadurch ein voller Takt in Ausfall gekommen ist und das Präludium im Ganzen nur 27 Takte enthält (beim zweiten Taktdrittel von Takt 22 bricht die Zeile ab, das Auge ist dann beim Abspringen auf die folgende Zeile in den nächsten Takt der Vorlage gerathen, dessen Mittelgruppe unten ganz dieselbe wie vorher ist: *a gis a gis a gis*).

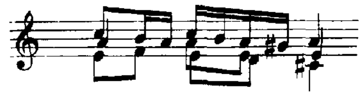
Fuga 20 (A moll). Jahrgang 14 Seite 71.

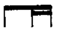
Takt 31, Tenor zweite Takthälfte: 
Das ♯ zu *g*, welches auch für das spätere *g* gelten müsste, liesse sich rechtfertigen, scheint aber nur aus Versehen hingekommen zu sein.

Takt 49, Tenor erste Takthälfte:
Takt 63, Alt: 

Takt 64, Tenor: 
Takt 69, Oberstimme letztes Taktviertel (wie im Haupttext): 

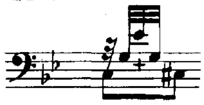
Takt 81, oben zweites und drittes Taktviertel:  (streng nach dem Schreibgebrauch ist *gis'' f'' e'' fis''* zu lesen)

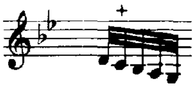
Takt 83, oben: 

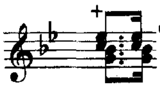
Schreibversehen: Takt 15 hat der Alt im vierten Achtel *gis'* (mit ♯), der Bass *g*; Takt 32 ist die erste Note im Bass *H* (statt *G*); Takt 59 steht vor der vierten Note im Tenor ein ♮ (statt ♭); Takt 69 ist das zweite Taktviertel im unteren System falsch gebalkt:  (statt).

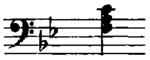
Lücken: Takt 59 fehlt im Tenor das ♯ zur siebenten Note; Takt 86 fehlt die erste Note *g'* im unteren System (im Autograph schliesst die Zeile mit Takt 85).

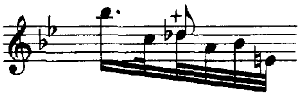
Praeludium 21 (B dur). Jahrgang 14 Seite 74.

Takt 6, siebentes Achtel *es*: 

Takt 8, fünftes Achtel mit fünf Noten: 

Takt 13, zweites Taktviertel oben:  (beide Male vier Noten)

Takt 16, erster Accord unten ohne *es*: 

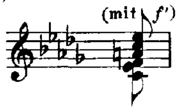
Takt 17, zweites Taktviertel: 

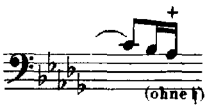
Lücke: Takt 19 fehlt die erste Note *g* im Bass.

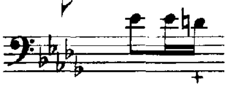
Fuga 21 (B dur). Jahrgang 14 Seite 76.

Ist ohne Abweichungen und Lücken.

Praeludium 22 (B moll). Jahrgang 14 Seite 78.

Takt 1, achtes Achtel oben: 

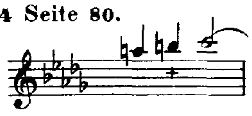
Takt 11, Tenor zweites Taktviertel: 

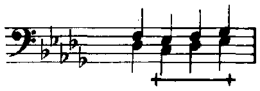
Takt 17, Bass erstes Taktviertel: 

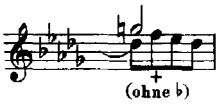
Schreibversehen: Takt 1 steht im Tenor beim dritten Taktviertel *c'* statt *es'*.

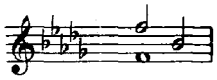
Lücken: Takt 3 fehlt in der Oberstimme die Bindung von *f''* zu *f''*; Takt 12 fehlt im Alt beim ersten Taktviertel das ♮ zu *g'*; Takt 20 fehlt im Tenor die ganze zweite Takthälfte (*b*, Achtelpause, *des'*).

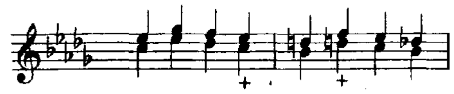
Fuga 22 (B moll). Jahrgang 14 Seite 80.

Takt 11, Oberstimme: 

Takt 20, beide Unterstimmen: 

Takt 36, zweite Takthälfte oben: 

Takt 50, beide Oberstimmen: 

Takt 58 und 59, oben: 

Lücke: Takt 5 fehlt zur zweiten Note unten das ♮ (*ges'* wäre nicht denkbar).

Praeludium 23 (H dur). Jahrgang 14 Seite 82.

Die Doppelerhöhung theils durch 𝄪, theils durch ♯.

Schreibversehen: Takt 10 ist das dritte Viertel im Alt *h'* (statt *gis'*).

Lücken: Takt 6 zu 7 und Takt 7 zu 8 fehlen die Bogen von *dis* zu *dis*; Takt 18 fehlt im Tenor das zweite Viertel *h*.

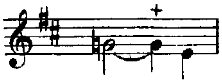
Fuga 23 (H dur). Jahrgang 14 Seite 82.

Takt 4, Unterstimme letztes Taktviertel:

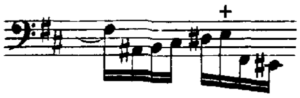
Schreibversehen: Takt 7 steht als viertes Achtel im Tenor *ais'* (statt *gis'*); Takt 20 steht unten im vierten Taktviertel *fis cis h* (statt *fis H h*).

Lücken: Takt 4 fehlt zur halben Note *gis'* das Trillerzeichen; Takt 26 fehlt im Bass zur vorletzten Note das ♮; ebenso auch Takt 27 zur drittletzten Note im Bass.

Praeludium 24 (H moll). Jahrgang 14 Seite 84.

Takt 3, Mittelstimme: 

Fuga 24 (H moll). Jahrgang 14 Seite 85.

Takt 75, Bass erste Takthälfte: 

Schreibversehen: Takt 21 lautet das dritte Taktviertel in der Oberstimme *h' ais' h' cis''* (statt *cis''* muss *d''* stehen, entsprechend den Takten 34, 35 etc.).

Lücken: Takt 18, wo zu dem viermal vorkommenden *gis* im Tenor nach alter Schreibart stets das ♯ steht, fehlt gleichwohl das ♯ zu dem fünften Achtel im Bass, das sonach als *g* zu lesen wäre, als *g* aber nur dann Geltung beanspruchen könnte, wenn der Tenor ebenfalls unmittelbar darauf *g* und nicht *gis* hätte); Takt 30 fehlt die Viertelnote *e* im Bass.

Bezüglich der ersten Präludien und Fugen des Manuscriptbandes, die nicht von Bach selbst geschrieben sind, sei Folgendes kurz berichtet.

Praeludium 1. Der zwischen Takt 22 und 23 eingeschobene Takt, der sich in der Schwenke'schen Handschrift und in den früheren Druckausgaben findet, ist nicht in dieser Copie vorhanden.

Fuga 1. Takt 9 hat der Bass im dritten Taktviertel nicht *c'*, sondern klein *c*, sonst hat der Takt die Lesart wie a. (Seite 206 der Bachausgabe). — Takt 12 lautet die Lesart ebenfalls wie a. — Takt 16 steht im zweiten Taktviertel *g'*.

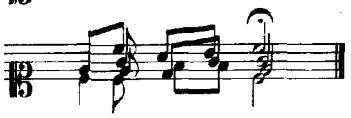
Praeludium 2. Takt 28 hat keine Tempobezeichnung. — Takt 34 ist das Gebälk im zweiten Taktviertel . — Im Schlusstakt steht über *e'* keine Fermate, sondern ⁂.

Fuga 2. Takt 29 ist in der ersten Takthälfte *c' - c'* ohne Bindung (s. Seite 207 unten).

Praeludium 3. Takt 8, 16, 24 und 54 stimmen mit den Varianten Seite 208 überein. — Takt 33 steht *fisis'*. — Takt 74 - 75 wie Variante a. (Seite 208).

Fuga 3.

Takt 3, Schreibart: , so Takt 10: , so auch Takt 25:

Schlusstakt: 

Praeludium 4. Takt 11, Oberstimme wie Variante b. (Seite 210 oben): *cis''- cis''* ohne Bindung, *ais'* mit Bindung in den folgenden Takt hinein (interessant). — Takt 16, Vorschlag ein Achtel *e''* oben zu *dis''*. — Takt 27, Mittelstimme *cis'' his' cis''* (statt *dis''*). — Takt 29 wie bei N (Seite 210).

Fuga 4. Takt 42, Oberstimme wie im Anhang (Seite 211 unten) mit vier Achteln; so auch Takt 43.

Das Wohltemperirte Clavier.

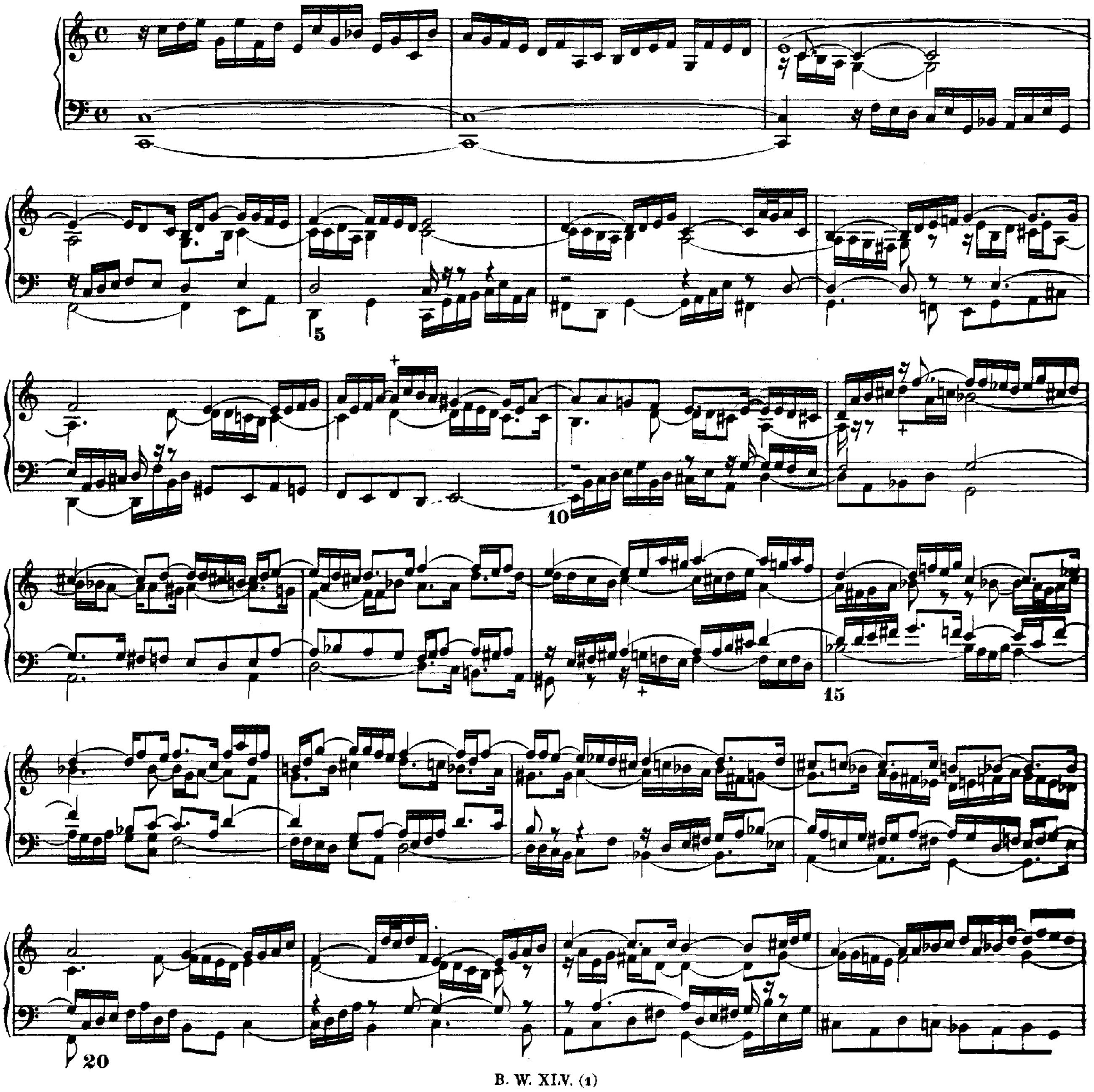
ZWEITER THEIL.

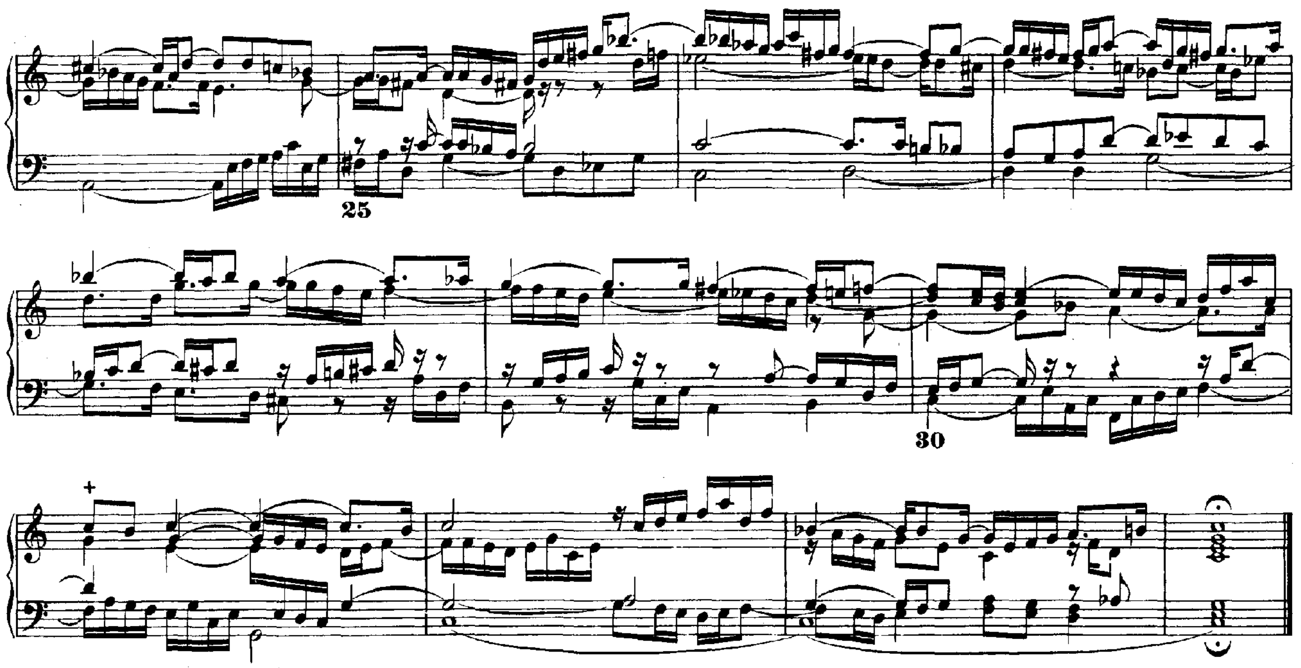
Nach dem Londoner Autograph.

Praeludium 1 (C dur). Jahrgang 14 Seite 91 (dritte Gestalt).

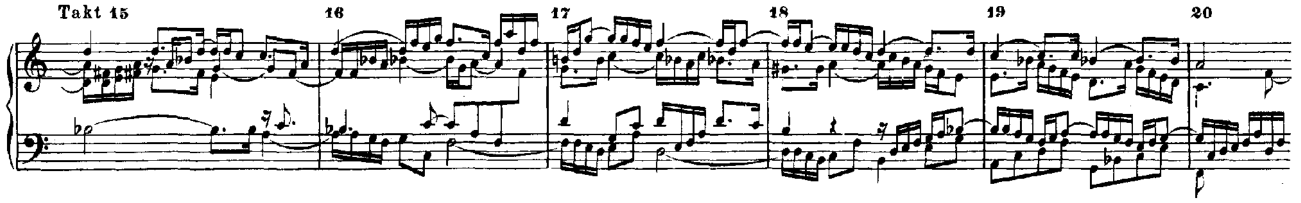
Die erste Gestalt dieses Stückes ist in Jahrgang 36 Seite 224 mitgetheilt worden; „es bewegt sich bei etwas einfacherer Führung der Stimmen bis in Takt 14 melodisch und harmonisch der späteren Form (in Jahrgang 14) ganz parallel, lenkt hier ab und geht gleich in Takt 30 der letzteren hinüber, und schliesst nach Takt 31 mit dem C dur Accord ab“.

Die zweite Gestalt ist in Jahrgang 14 Seite 241 nur angedeutet worden; sie wird nachstehend zum bequemen Vergleich mit der ersten und dritten Gestalt nach dem Londoner Autograph im Zusammenhang wiedergegeben.





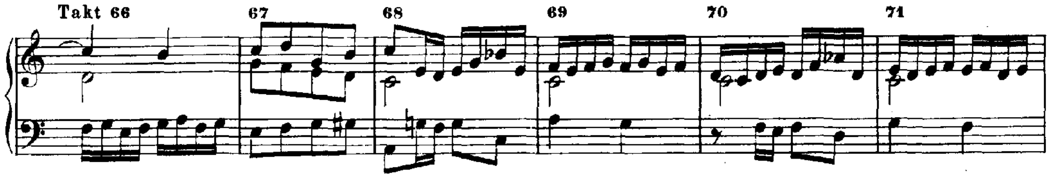
Interessant ist eine Abänderung der Takte 15-19, die Bach selbst nachträglich in seinem Autograph vorgenommen hat. Er hat diese Takte durchstrichen und die oben gegebene Lesart (die bis auf die Zweiunddreissigstel-Figur in Takt 17 endgültig geblieben ist) unten am Fuss der Seite mit zwei kleinen Zeilen eingequetscht. Ursprünglich hatte Bach geschrieben:

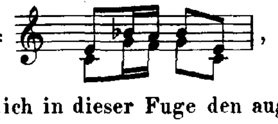


Fuga 1 (C dur). Jahrgang 14 Seite 94.

Die Vorläuferin dieser Fuge ist in Jahrgang 36 Seite 224 zu finden. Sie ist hier mit „Fughetta" bezeichnet, im 4/4 statt im 2/4 Takt geschrieben, unterscheidet sich nur in wenigen Kleinigkeiten von der Lesart in Jahrgang 14, schliesst jedoch schon nach Takt 66 derselben auf einfache Weise ab.

Das Londoner Autograph setzt die Fuge, analog der „abweichenden Gestalt", die Kroll Seite 241 unten notirt hat, in folgender Weise fort:



und schliesst sich nun mit Ausnahme des Taktes 76, der hier im oberen System so lautet:  , dem endgültigen Texte in Jahrgang 14 an.

Der Berichterstatter Professor Prout findet namentlich in dieser Fuge den augenscheinlichen Beweis, dass Bach, wenn nicht vom ganzen zweiten Theile des Wohltemperirten Claviers, so doch von verschiedenen Sätzen desselben eine dreimalige Niederschrift gemacht habe. Es sei sehr wahrscheinlich, sagt er, dass Kirnberger seine Copie von dem Londoner Autograph abgenommen habe, weil die Lesarten in beiden Handschriften übereinstimmen.

Praeludium 2 (C moll). Jahrgang 14 Seite 96.

Die rechte Hand ist im Sopranschlüssel geschrieben, wie bei der folgenden Fuge. Das Praeludium stimmt genau mit der Bachausgabe überein.

Fuga 2 (C moll). Jahrgang 14 Seite 98.

Zweierlei Unterschiede sind bemerkbar: 1) Takt 4 steht auf dem Viertel *d'* in der Oberstimme ein *tr*; 2) der Schlussaccord ist in Moll (wie in den meisten Handschriften und Drucken).

Für Takt 18 bringt das Autograph keine Aufklärung. Er steht hier genau so wie im Haupttext der Bachausgabe, dem Mr. Prout, der von Kroll beigegebenen „vortrefflichen" Variante gegenüber, als „*far more satisfactory from a musical point of view*" den Vorzug giebt.

Praeludium 3 (Cis dur). Jahrgang 14 Seite 100.

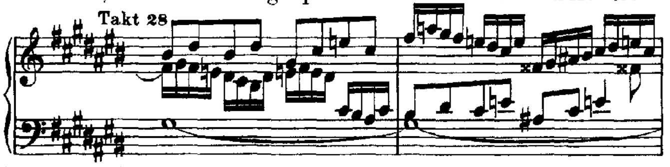
Die früheste Form dieses Satzes ist Jahrgang 14 Seite 243 (hier in C dur stehend) mitgetheilt. Ihr zufolge hat Takt 16 als erste Note im Bass *eis*, nicht *dis* (wie im Haupttext) Berechtigung; *eis* hat auch Bach deutlich in seinem Manuscript hin geschrieben.

Fuga 3 (Cis dur). Jahrgang 14 Seite 102.

Die früheste Form der Fuge, gleichfalls in C dur stehend, ist in Jahrgang 36 Seite 225 mitgetheilt. Sie hat im Wohltemperirten Clavier eine Erweiterung von 19 auf 35 Takte und eine fast gänzliche Umänderung erfahren, so dass sie kaum noch als Ursprung für diese Cis dur Fuge gelten kann.

Als einziger Unterschied ist im Autograph bemerkbar, dass in den Takten 16 bis 27 die durchgehenden Zweiunddreissigstel-Noten nicht vorhanden sind, der Fluss der Sechzehntel wird nicht unterbrochen. Aber in den Takten 28 und 29 hat Bach während des Niederschreibens Änderungen vorgenommen, die wiederum darthun, dass das Autograph eine erste Niederschrift des Werkes nicht ist.

Er schrieb ursprünglich:



und klemmte dann in die zweite und vierte Gruppe jedes Taktes die Zweiunddreissigstel hinein. Dass dies erst beim Abschreiben geschah, zeigt sich darin, dass in den folgenden Takten gleich zu Anfang hinlänglich Raum für sie eingehalten worden ist.

Praeludium 4, Fuga 4 (Cis moll).
Praeludium 5, Fuga 5 (D dur). } Fehlen.

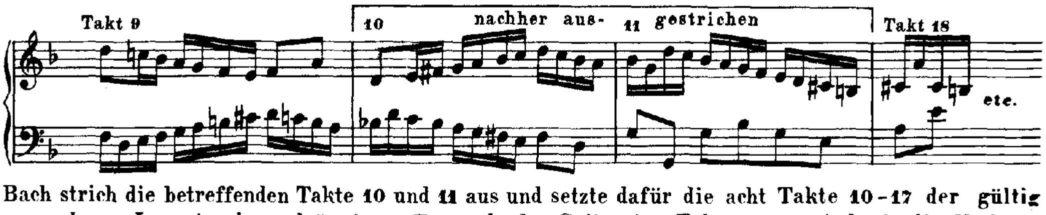
Praeludium 6 (D moll). Jahrgang 14 Seite 112.

Die frühere, einfachere und kürzere Form dieses Satzes, „Praeambulum" genannt, findet sich in Jahrgang 36 Seite 226. „Ihre Vergleichung mit der späteren Gestaltung ist von besonderem Interesse."

Das Autograph enthält mancherlei Verschiedenheiten von der Bachausgabe. Vorweg als weniger wichtig ist zu bemerken, dass die Viertelnoten in Takt 2, 3 und 50 der linken Hand, desgleichen in Takt 6, 7, 27, 28, 43, 44 und 45 der rechten Hand alle einen umgekehrten Mordent (*w*) über sich haben.

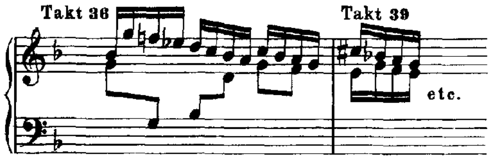
In Takt 22 und 24 waren anfänglich keine Zweiunddreissigstel, die erste Gruppe in diesen Takten war ganz wie die zwei nachfolgenden Gruppen. Die Zweiunddreissigstel sind hinterher eingeklemmt worden, ähnlich wie bei Fuga 3.

Besondere Aufmerksamkeit lenken zwei Stellen auf sich, die Bach verbesserte. Zuerst die acht Takte 10-17, die ursprünglich nur zwei Takte waren. Der Zusammenhang war dieser:



Bach strich die betreffenden Takte 10 und 11 aus und setzte dafür die acht Takte 10-17 der gültig gewordenen Lesart sehr gedrängt am Fussende der Seite ein. Takt 18-25 sind wie die Variante Seite 248.

Die andere Verbesserung bestand in der Einfügung der beiden Takte 37 und 38. Anfänglich folgte dem Takte 36 sogleich Takt 39:

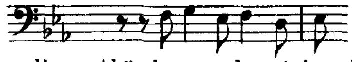


Auch hier sind die beiden eingefügten Takte auf der Seite unten hinzugeschrieben.

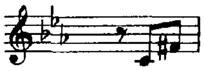
Fuga 6 (D moll). Jahrgang 14 Seite 114.

Zu bemerken ist nur, dass in den Takten 13 und 14 das Autograph die Lesart der Variante, nicht die des Haupttextes der Bachausgabe enthält.

Praeludium 7 (Es dur). Jahrgang 14 Seite 116.

Enthält nur wenige Abweichungen. Die interessanteste hiervon zeigen die Takte 34 und 35. Ursprünglich schrieb Bach den Bass so:  Er corrigirte dann die Stelle in die gedruckte Gestalt um. Dass diese Abänderung der steigenden Secunden in fallende Septimen unmittelbar beim Niederschreiben geschah, beweist der Umstand, dass die Stelle zwei Takte später in der gültig gebliebenen Form erscheint.

Takt 46 steht die durchgehende Note *g''* nicht in dem Autograph, die erste Gruppe hat wie die beiden folgenden Gruppen drei Achtelnoten.

Takt 49 lauten die letzten beiden Achtel:  wie in der Kirnberger'schen Abschrift. Die Abänderung der übermässigen Quarte in die verminderte Quinte (eine offenbare Verbesserung) steht in der Abschrift Altnikol's und ist ohne Zweifel später gemacht worden.

Takt 66 steht als zweite Note im Bass *d*, nicht *des*. Für *d* citirt Kroll (Seite 249) nur eine einzige Handschrift.

Fuga 7 (Es dur). Jahrgang 14 Seite 118.

Zeigt keine Verschiedenheiten von dem gedruckten Text.

Praeludium 8 (Dis moll). Jahrgang 14 Seite 120.

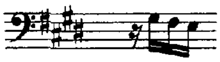
Takt 21 und 22 in der linken, sowie Takt 22 und 23 in der rechten Hand stehen umgekehrte Mordente über den Viertelnoten.

In dem Schlusstakt jedes Satztheiles ist das erste der beiden Achtel als Vorschlagsnote, die Schlussnote als ein Viertel geschrieben (♪♩).

Fuga 8 (Dis moll). Jahrgang 14 Seite 122.

Takt 14 wie im Haupttext; Takt 18 wie in der Variante Seite 250.

Praeludium 9 (E dur). Jahrgang 14 Seite 124. Von Mr. Prout als fehlend bezeichnet.

Takt 9, zweites Achtel im Bass *h* (nicht *a*); Takt 21 kein *w* auf *ais*; Takt 50, Bass weder wie im Text, noch wie in der Variante, sondern:  (ist ersetzt an Stelle einer Rasur, augenscheinlich wie der Text).

Takt 54 kein Accord oben, einfach *e''*.

Fuga 9 (E dur). Jahrgang 14 Seite 126. Von Mr. Prout als fehlend bezeichnet.

Takt 15 Triller auf *dis* im Tenor; Takt 18 kein ♮ zum zweiten *e'* im Alt.

Praeludium 10 (E moll). Jahrgang 14 Seite 128.

Takt 3, 4, 12 und 22 sind keine Durchgangsnoten in dem Autograph.

Takt 71 ist kein Pralltriller über *h'*, dem zweiten Achtel.

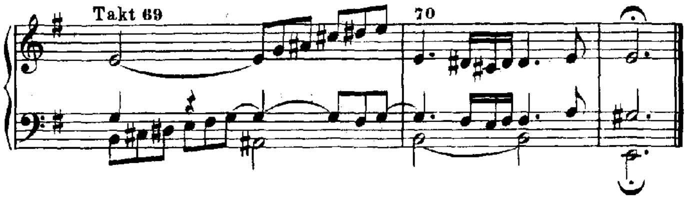
Takt 29 in der linken, und Takt 77 in der rechten Hand sind die Triller mit dem alten Zeichen *w* geschrieben, zum Anweis, dass sie mit einem Vorschlag von unten statt mit der oberen Hilfsnote beginnen sollen; für Takt 77 eine offenbare Verbesserung.

Takt 83 ist das dritte Sechzehntel in der linken Hand *dis'*, nicht *d'*.

Noch stehen verschiedene Verzierungen in dem Autograph, die nicht in der Bachausgabe sind. Der Vollständigkeit wegen sind sie hier angeführt. Ein umgekehrter Mordent befindet sich über den Viertelnoten Takt 37, 39 und 41 in der rechten Hand, Takt 38 und 40 in der linken Hand, ebenso Takt 92 und 96 in der rechten, Takt 95 in der linken Hand; ein Triller auf *d''* Takt 43; ein Doppelschlag auf dem zweiten Achtel Takt 57 und 59 (*a'* und *d''*); Takt 102 und 107 ist ein umgekehrter Mordent auf dem zweiten Achtel als Zusatz zu dem Doppelschlag auf dem dritten Achtel der rechten Hand. (Man sehe Seite 252 Kroll's Bemerkungen zu den Verzierungen.)

Fuga 10 (E moll). Jahrgang 14 Seite 130.

Die Fuge stimmt genau bis zu Takt 70 mit dem gedruckten Text überein. Bei Takt 70 ist eine sehr interessante Abweichung. An Stelle der Fermate auf dem zweiten Viertel geht Bach direct zu einer vollständigen Cadenz über und schliesst in dem folgenden Takte die Fuge ab (siehe „Abweichende Gestalt“ Seite 253 unten):



Wenn Bach mit diesem Schluss nicht zufrieden gewesen, sagt Prof. Prout, so sei das nicht zu verwundern; denn die Fuge habe auf diese Weise keinen Schlusseintritt des Subjectes in der Haupttonart, da dieses zuletzt (Takt 59) in A moll erschienen sei. Bach habe daher die Fuge um 15 Takte verlängert. Dass diese hinzugefügten Takte in dem in Rede stehenden Autograph nicht vorhanden seien, sei bedauerlich, weil dadurch die Frage unberührt bleibe, ob in Takt 83 die letzte Umkehrung eines Dominantnonenaccordes (*c-fis-a-dis*) oder die dritte Umkehrung des Dominantseptimenaccordes (*a-fis-h-dis*) Geltung behalten solle. Er, Mr. Prout, gebe der ersteren Lesart den Vorzug, die ihm mehr in Bach's Geiste scheine und übrigens auch die Gewähr der Altnikol'schen Handschrift für sich habe.

Praeludium 11, Fuga 11 (F dur). Jahrgang 14 Seite 134, 136.

Beide Sätze zeigen keine Verschiedenheiten.

Praeludium 12, Fuga 12 (F moll). Fehlen.

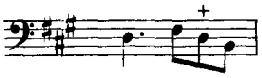
Praeludium 13 (Fis dur). Jahrgang 14 Seite 142.

Takt 1 ist keine Vorschlagsnote beim zweiten Taktviertel; Takt 22 steht ein Triller auf *ais'* beim ersten Taktviertel der rechten Hand.

Fuga 13 (Fis dur). Jahrgang 14 Seite 144.

Takt 29 und 30 stehen Mordente auf der Oberstimme beim ersten Taktviertel der rechten Hand.

Praeludium 14 (Fis moll). Jahrgang 14 Seite 146.

Takt 18 lautet der Bass: .

Takt 20 lautet das dritte Taktviertel der rechten Hand: .

Takt 23 und 25 stehen Mordente auf dem ersten Sechzehntel der rechten Hand.

Takt 27 ist oben die zehnte Note *eis''*.

Fuga 14 (Fis moll). Jahrgang 14 Seite 148.

Takt 3, 6 und 11 stehen Triller auf den halben Noten.
Takt 15 ist das letzte Achtel der Mittelstimme *cis'* allein.
Takt 16 ist in der Mittelstimme ein Triller auf *gis*.
Takt 53 ist die vorletzte Note oben ohne ♯ [nach alter Schreibweise dennoch aber als *cis''* zu lesen].

Praeludium 15 (G dur). Jahrgang 14 Seite 150.

Takt 13 steht ein Doppelschlag über *cis''* in der rechten Hand, Takt 45 ein Mordent über *h'*, dem dritten Sechzehntel in der rechten Hand.

Fuga 15 (G dur). Jahrgang 14 Seite 152.

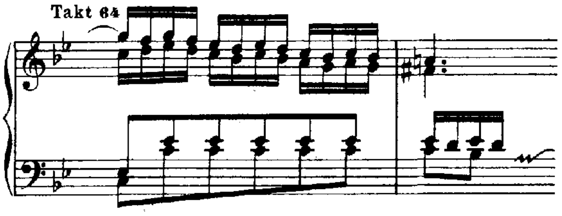
Takt 10 und 12 stehen umgekehrte Mordente über den Vierteln *g''* und *e''*.

Praeludium 16 (G moll). Jahrgang 14 Seite 154.

Zeigt keine Verschiedenheiten zwischen dem Autograph und der Bachausgabe. Takt 9 wie die Variante, Takt 21 der Bass wie der Text.

Fuga 16 (G moll). Jahrgang 14 Seite 156.

Zeigt gleichfalls keine Verschiedenheiten. Aber eine Stelle verdient Besprechung. Das Autograph hat Takt 64 und 65 folgende Lesart:



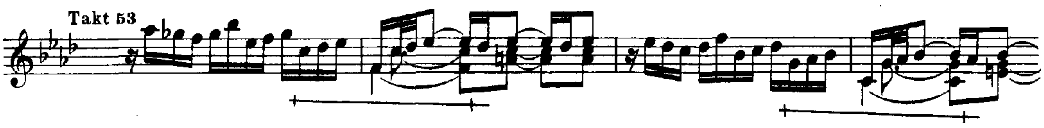
Ich kann, sagt Mr. Prout, nicht umhin anzunehmen, dass Bach in Takt 64 beim letzten Taktviertel beide Male *as'* im Sinne hatte; es wäre sonst gar kein Grund zu ersehen, weshalb er dem *a'* zu Anfang des folgenden Taktes ein Quadrat vorsetzte. Das Be zu *a'* steht in Altnikol's Handschrift; die Wirkung der Neapolitanischen Sexte hier ist meiner Ansicht nach besonders schön.

Praeludium 17 (As dur). Jahrgang 14 Seite 160.

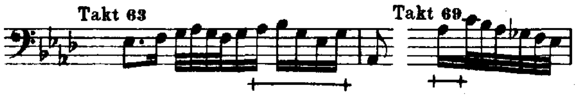
Mit Ausnahme von Präludium und Fuge Nr. 1 sind die beiden Stücke unter Nr. 17 die einzigen, wo die Noten für die rechte Hand im G-Schlüssel geschrieben sind.

Takt 6 ist das zweite Zweiunddreissigstel oben *g''* (nicht *f''*).

Die Takte 53 bis 55 zeigen für die rechte Hand eine nicht unwichtige Abweichung (die schon Kroll in den Varianten Seite 262 mit verzeichnet hat):



Die Takte 63 und 69 haben abweichende Lesarten für die linke Hand (bei Kroll ebenda):



Takt 75 sind keine Vorschläge; Takt 76 ist kein Pralltriller auf *g'*; das Fehlen der Mordente im Bass auf dem dritten Taktviertel Takt 55 - 57 mag wohl nur auf einem Versehen des Componisten beruhen.

Die in Noten hier angeführten abweichenden Lesarten finden sich auch in Kirnberger's Handschrift, wogegen Altnikol's Handschrift die gedruckten Lesarten in der Bachausgabe wiedergiebt, – ein weiterer Beweis dafür, dass Bach drei Niederschriften des Werkes gemacht hat.

Fuga 17 (As dur). Jahrgang 14 Seite 164 (auch Jahrgang 44 Blatt 133).

Takt 14 lautet die zweite Takthälfte so:

Takt 32 ist die Oberstimme wie im Haupttext.

Praeludium 18 (Gis moll). Jahrgang 14 Seite 166.

Takt 3 ist das *piano*, Takt 5 das *forte* in dem Autograph voll ausgeschrieben wie in der Bachausgabe.

Takt 6 ist in der linken Hand beim zweiten Taktviertel nicht *eis*, sondern *e*; in der ähnlichen Stelle Takt 22 steht jedoch *His* im Bass, das hiernach *H* sein müsste, wie es Altnikol hat. Mr. Prout entscheidet sich für *e* im ersten, für *H* im zweiten Falle.

Fuga 18 (Gis moll). Jahrgang 14 Seite 168.

Der einzige Unterschied besteht darin, dass das Autograph in Takt 69 auf *fisis'* einen Triller hat.

Praeludium 19 (A dur). Jahrgang 14 Seite 172.
Fuga 19 (A dur). Jahrgang 14 Seite 174.
Beide Stücke enthalten keine Verschiedenheiten.

Praeludium 20 (A moll). Jahrgang 14 Seite 176.

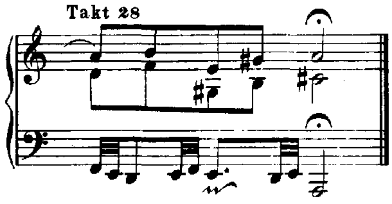
Takt 16 hat das Autograph, statt des einfachen Trillers auf *f* im Bass, einen Triller mit Vornote von unten (*∿*), wie er schon in Praeludium X anzutreffen war.

Im Schlusstakt hat das letzte *a'* in der rechten Hand einen umgekehrten Mordent.

Fuga 20 (A moll). Jahrgang 14 Seite 178.

Beim Dux sind keine Staccato-Zeichen über den Achteln in Takt 2 und 3, auch nicht beim Comes in Takt 4 und 5.

Ein Unterschied ist noch in der Schlusscadenz, wo Bach in dem Autograph die grosse Terz anwendet:



Da Kirnberger sowohl als Altnikol den A moll Accord haben, so lässt sich vermuthen, dass Bach den Dur-Accord nachmals dahin abgeändert hat.

Praeludium 21 (B dur). Jahrgang 14 Seite 180.

Takt 28 ist in der linken Hand ein Mordent auf dem Achtel *as*.

Takt 36 ist das dritte Sechzehntel im Bass *a* (nicht *c'*).

Takt 67 vierte Note oben *b'* (nicht *h'*).

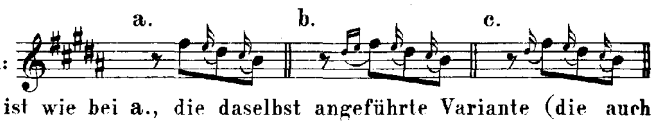
Fuga 21 (B dur). Jahrgang 14 Seite 184.

Beim Eintritt des Thema in der Oberstimme Takt 78 geben die meisten Ausgaben als letztes Achtel des Taktes *b'*. In dem Autograph zeigt sich, dass Bach zuerst *b'* schrieb, dies aber dann nach *c''* änderte. Das Manuscript ist freilich undeutlich geworden, weil dadurch der Notenkopf so gross ausgefallen ist, dass er fast ebenso sehr auf der Linie wie im Zwischenraum steht. Doch ist zu beachten, dass, wenn in der Beantwortung des Thema Takt 5 die letzte Taktnote *b'* ist, das vierte Achtel seinerseits nicht *e''*, wie in Takt 78, sondern *es''* ist, wie auch, dass bei dem Basseintritt Takt 21, wo *e* gilt, das letzte Achtel des Taktes nicht *B*, sondern *c* ist. Das *B* im Bass Takt 78 in der Bedeutung als durchgehende anstatt als harmonische Note ist in Bach's Stil sehr charakteristisch. Übrigens ist das *c''* als letzte Note auch in Altnikol's Handschrift zu finden. Alles zusammengenommen, hege ich keinen Zweifel, sagt Mr. Prout, dass *c''* die correcte Lesart ist. Dem ist jedenfalls beizustimmen.

Praeludium 22 (B moll). Jahrgang 14 Seite 186.
Fuga 22 (B moll). Jahrgang 14 Seite 188.
Hier finden sich keine Abweichungen.

Praeludium 23 (H dur). Jahrgang 14 Seite 192.

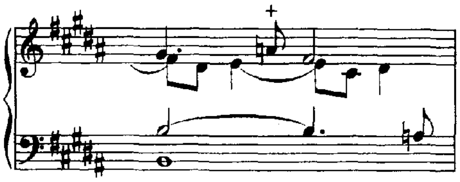
In Takt 23 zeigen die verschiedenen Handschriften verschiedene Lesarten:



Der Haupttext in der Bachausgabe ist wie bei a., die daselbst angeführte Variante (die auch Altnikol hat) wie bei b., das Londoner Autograph wie bei c. Die Lesart bei b. giebt vermuthlich die letzte Bestimmung Bach's wieder.

Fuga 23 (H dur). Jahrgang 14 Seite 194.

Zeigt eine einzige, aber interessante Verschiedenheit. Takt 59 lautet im Autograph so:



Die Verwendung des *a'* an Stelle des zweiten *gis'*, das in jeder Ausgabe steht, ist nach meiner Ansicht, sagt Mr. Prout, eine Verbesserung. Da unter den Varianten Seite 269 diese Abweichung nicht angeführt ist, so scheint es, dass sie in keiner der zahlreichen Handschriften, die dem Herausgeber Kroll zur Verfügung standen, nochmals vorgekommen ist. Hier im Autograph steht das *a'* mit dem ♮ ganz deutlich geschrieben.

Praeludium 24 (H moll). Jahrgang 14 Seite 198.

Dasselbe ist im Allabreve-Takt (𝄵) geschrieben. Bei Altnikol sind je zwei Takte in einen Takt zusammengezogen, die geschriebene Währung jeder Note und Pause beträgt nur die Hälfte, so dass hier die Viertel als Achtel, die Achtel als Sechzehntel etc. erscheinen. In dieser Gestalt hat Kroll das Praeludium in seiner früheren Ausgabe bei Peters veröffentlicht, in der Bachausgabe ist er auf die Allabreve-Form jedoch zurückgekommen. Mr. Prout hält an der Ansicht fest, dass Altnikol's Abschrift Bach's letzte Revision des Textes enthält, und will demgemäss auch die Gestalt Altnikol's beibehalten wissen, denn es sei leicht möglich, sagt er, dass Bach schliesslich die breite Allabreve-Gestalt aufgegeben habe, um sicherer zu sein, dass die Tempobewegung nicht zu langsam genommen werde.

Fuga 24 (H moll). Jahrgang 14 Seite 200.

Der einzige Unterschied zwischen dem Autograph und der Bachausgabe besteht darin, dass im letzten Takte keine Vorschlagnoten sind.